المجلس الأعلى للثقافة

الأفلام المصرية كمصادر للمعلومات

تأليف : صبري أحمد طه
تقديم : محمد فتحي عبد الهادي

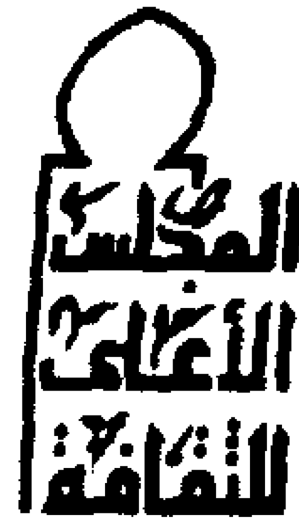
المجلس الأعلى للثقافة

الأفلام المصرية كمصادر للمعلومات

(دراسة فى الضبط والحفظ والإتاحة)

تأليف : صبرى أحمد طه

تقديم : محمد فتحى عبد الهادى



٢٠٠٩

المجلس الأعلى للثقافة

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

طه ، صبرى أحمد
الأفلام المصرية كمصادر للمعلومات (دراسة فى الضبط والحفظ والإتاحة)/
تأليف: صبرى أحمد طه؛ تقديم: محمد فتحى بعد الهادى؛
القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة ، ط ١ – ٢٠٠٩
٧٠٠ ص ، ٢٤ سم المجلس الأعلى للثقافة
١ – الأفلام – تخزين
٢- الأفلام – مصر
٣- الأفلام – تصنيف
أ – عبد الهادى، محمد فتحى (مقدم)
ب – العنوان ٠٢٥,١٧٧٣

رقم الإيداع ١١٥٨٤ / ٢٠٠٩
الترقيم الدولى : I.S.B.N -978 - 977- 479 - 385 - 3
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

شارع الجبلاية بالأوبرا – الجزيرة – القاهرة ت: ٢٧٣٥٢٣٩٦ فاكس: ٢٧٣٥٨٠٨٤
El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo
Tel. : 27352396 **Fax :** 27358084.

إهداء

إلى روح أمي الطاهرة رحمها الله فلم يكن لعطائها وحنانها حدود

إلى زوجتي وبناتي الأعزاء جهاد وريتاج وريناد

صبري

شكر وتقدير

الحمد لله الذي جعل عِلم ابن آدم موصول الأجر إلى يوم القيامة، والصلاة والسلام على أعلم أهل الأرض النبى الأمى سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم.

الحمد الله العلى القدير الذى يسّر لى هيئة إشراف ذات قيمة علمية راسخة ومكانة أدبية وأخلاقية لافتة، يسّر الله بها ما عسُر من الأمر، وصوب بها ما استقر من خطأ فى القول؛ فلله الحمد فى أول الأمر وآخره.

لا يسعنى إلا أن أتوجه بخالص الشكر وعظيم الامتنان والتقدير إلى أستاذى الفاضل العالم الجليل الأستاذ الدكتور **محمد فتحى عبد الهادى**، أستاذ علم المكتبات والمعلومات بكلية الآداب ــ جامعة القاهرة على ما أحاطنى به من علم ورعاية ونصح وإرشاد فجزاه الله عنى خيرًا وأثابه خير الجزاء فى الدنيا والآخرة.

كما أتقدم بخالص الشكر وعزيز الامتنان إلى أستاذى الفاضل العالم الجليل الأستاذ الدكتور **مصطفى أمين حسام الدين**، أستاذ علم المكتبات والمعلومات بكلية الآداب ــ جامعة القاهرة، الذى شملنى بعلمه ورعايته وتوجيهه وإرشاده ولم يبخل علىّ بعلمه فجزاه الله عنى خيرًا وأثابه خير الجزاء فى الدنيا والآخرة.

والشكرُ موصولٌ إلى العالمين الجليلين الأستاذ الدكتور **أسامة السيد محمود**، أستاذ ورئيس قسم المكتبات والمعلومات بكلية الآداب ــ جامعة القاهرة؛ والأستاذ الدكتور **شريف كامل شاهين**، أستاذ علم المكتبات والمعلومات بكلية الآداب ــ جامعة القاهرة. على الاهتمام والثقة والتقدير الذى منحونى إياه فأعادوا الثقة إلى نفسى، فجزاهما الله عنى خيرًا وأثابهما خيرًا فى الدنيا والآخرة إنه ولىُّ ذلك والقادر عليه.

والشكر موصول أيضًا إلى كل من قدم عونًا أو مشورةً أو نصيحةً للباحث وأخص بالذكر الناقد السينمائى الكبير **سمير فريد**، مقرر لجنة السينما بالمجلس الأعلى للثقافة سابقًا، والسيدة الفاضلة **إنعام عبد الحليم**، مدير الـعلاقات العامة بصندوق التنمية الثقافية، والناقد السينمائى الـكبير **على أبو شادى**، الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة ورئيس المركز القومى للسينما ومدير الرقابة على المصنفات الفنية، والأستاذ **سعيد شيمى**، مدير التصوير السينمائى، والناقد والمؤرخ السينمائى الكبير **أحمد الحضرى**، فلهم جميعًا الشكر الجزيل وأثابهم الله عنى خير الجزاء.

المؤلف

تقديم

ظهرت الأفلام مع نهاية القرن التاسع عشر الميلادى، وتطورت أنواعها وأشكالها والوسائط المتاحة عليها حتى وصلت إلى ما هى عليه الآن. والأفلام هى مصدر المتعة للناس، وهى النبض الحى للمجتمع الذى تمثله، وهى فضلا عن هذا تحظى بقطاع عريض من المستفيدين، وتمثل مصدرًا مهمًا من مصادر بناء التكوين الثقافى وتنمية الوعى لدى المستفيدين، كما يمكن أن تكون مصدرًا من مصادر التاريخ بتسجيلها للأحداث وتوثيقها.

وعلى الرغم من أن الأفلام كانت وما تزال موضوعًا لدراسات عديدة من قبل علماء الإعلام والاتصال والاجتماع وعلم النفس والفنون، فقد أصبحت أيضًا من الموضوعات المهمة بالنسبة للمشتغلين بعلم المعلومات باعتبار أن الأفلام من مصادر المعلومات السمعبصرية التى تؤثر تأثيرًا مباشرًا فى المتلقى أو المستفيد، فضلا عن أن مؤسسات المعلومات، مثل الأرشيفات والمكتبات، هى التى تحفظ هذه المصادر، وهى بذلك أحد مكونات ذاكرة الأمة التى تحفظ لها تراثها الفنى كجزء من التراث القومى.

وكانت مصر، وما تزال، رائدة فى صناعة الأفلام العربية، وهى تمتلك رصيدًا ضخمًا من الأفلام يحتاج إلى الحصر الدقيق والحفظ الجيد من أجل الإتاحة الميسرة للأجيال القادمة.

ومن هنا جاء هذا الكتاب، الذى كان فى أصله أطروحة دكتوراه، ليدرس الضبط الببليوجرافى للأفلام المصرية بطريقة منهجية، وليتناول موضوعات مثل الإيداع القانونى وحقوق الملكية الفكرية والرقابة والمعالجة الفنية للأفلام فى المكتبات المصرية والحفظ والإتاحة ووسائلها، من أجل وضع تصور مستقبلى لضبط الأفلام المصرية وحفظها وإتاحتها مع الأخذ فى الاعتبار للإمكانات التكنولوجية والإلكترونية المتاحة فى الوقت الحاضر.

إن أهم ما يميز هذا الكتاب هو التناول المفصّل للأفلام المصرية من زاوية مكتبية ومعلوماتية، وهى زاوية تدرس لأول مرة على هذا النحو الشامل. وقد اهتم المؤلف بتحليل كل المحاولات السابقة لرصد الأفلام، ثم قام بعمل فيلموجرافية شاملة تغطى كل الأفلام المصرية الروائية التى بلغ عددها ٣٠٢٣ فيلمًا وقدم عنها بيانات كثيرة، وفضلا عن هذا درس المؤلف الاتجاهات العددية والموضوعية والنوعية والزمنية والجغرافية للأفلام فضلا عن الاتجاهات الإنتاجية للمشاركين فى صناعة الأفلام.

وقد اهتم المؤلف كذلك بدراسة عديد من القضايا المرتبطة بالأفلام مثل القضايا المرتبطة بالإيداع القانونى وحقوق الملكية الفكرية والرقابة على الأفلام والقضايا المرتبطة بالإتاحة والاسترجاع.

ويتضمن الفصل الخاص بالتصور المستقبلى اقتراحات كثيرة مهمة أبرزها نموذج قاعدة البيانات الفيلمية وما يتعلق برقمنة الأفلام المصرية.

تبقى الإشارة إلى اعتماد المؤلف على عدد كبير من المصادر فضلا عن مقابلات شخصية مع أبرز المعنيين بالسينما فى مصر، سواء بالنسبة لجمع المادة العلمية للكتاب أو إعداد الفيلموجرافية التى تضم بيانات عن الأفلام المصرية.

تحية للدكتور صبرى أحمد طه على الجهد الكبير والمضنى الذى بذله فى إعداد كتابه، والكتاب - بحق - يعد إضافة طيبة لها قيمتها وفائدتها الكبيرة ليس للمشتغلين فى مجال الأرشيف والمكتبات والمعلومات فحسب وإنما للمعنيين بدراسة الأفلام فى المجالات الأخرى.

محمد فتحي عبد الهادى

تمهيد

إن الهدف الأساسى لعلم المكتبات والمعلومات هو الاتصال المعرفى بين مصادر المعلومات المختلفة والمتنوعة والمستفيدين منها، أى نقل المعلومات الموجودة فى مصادر المعلومات بمختلف أشكالها وفئاتها من مستفيد إلى آخر، ومن عصر إلى آخر، ومن مكان إلى آخر، عبر الوسيط المادى الملائم لهذه المعلومات، الذى يخضع للإمكانات المتاحة خلال العصر الذى تنتج فيه هذه المعلومات.

وإذا كان التطور واضحًا فى أنواع الوسائط المادية وأشكالها، ويمكن تمييز كل وسيط عن الآخر وتعريفه، فإن تعريف المعلومات مازال غير محدد؛ نظرًا لطبيعة هذه المعلومات الغامضة التى يصعب تعريفها وإن كانت تشير إلى أى معرفة يكتسبها الإنسان خلال الاتصال أوالبحث أو التعليم أو الملاحظة.(١)

ويهتم علم المعلومات بالأسس النظرية والجوانب التطبيقية لتوفير المعلومات وإتاحتها، ومن ثم يتضمن دراسة المعلومات بدءًا من إنتاجها وانتهاءً بالإفادة منها ، مع دراسة تدفقها فى الأشكال المتنوعة وعبر الوسائط المختلفة.

فدراسة مصادر المعلومات من قبل المتخصصين يمكن أن يُسهم فى تطور علم المعلومات حسب معهد علماء المعلومات Institute of Information Scientists ببريطانيا، والمقصود هنا المصادر الأولية للمعلومات المسجلة فى مختلف أشكال الأوعية... ومنها التسجيلات السمعبصرية التى تنتمى الأفلام الروائية إليها، ومحتوى هذه المصادر من المعلومات، ومدى كثافتها، وكيفية الإفادة منها، والجهات والمؤسسات التى تجمع المعلومات وتبثها مثل المكتبات ومراكز المعلومات.(٢)

---

(١) فيزر،جون. بول ستيرجز. دائرة المعارف الدولية لعلم المعلومات والمكتبات ،مج١، تحرير وإشراف محمد فتحى عبد الهادى .- القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٣. ص٣١

(٢) فيكرى. براين كامبل، ألينا فيكرى. علم المعلومات بين النظرية والتطبيق، تأليف براين كامبل فيكرى، ألينا فيكرى؛ ترجمة حشمت قاسم . – القاهرة: مكتبة غريب، ١٩٩١. ص٤٠٣

والأفلام من مصادر المعلومات المهمة التى ظهرت مع نهاية القرن التاسع عشر وتطورت أنواعها وأشكالها والوسائط المتاحة عليها خلال القرن العشرين، كما تحظى بقطاع عريض من المستفيدين أو الجماهير، وتمثل مصدرًا مهمًا من مصادر بناء التكوين الثقافى وتنمية الوعى لهؤلاء المستفيدين، حيث يتلقى المستفيد المعلومات مستخدمًا حاستى السمع والبصر وهما يمثلان ٩٦ % تقريبًا من حواس الإنسان، ولا تحتاج الأفلام من المتلقى أى مؤهلات أو مهارات فى التعامل معها سوى المشاهدة بأى وسيلة من وسائل العرض المتاحة.

لذلك اهتم علم المعلومات بدراسة مصادر المعلومات بأشكالها وأنواعها المختلفة، والأفلام تمثل أحد أنواع التسجيلات السمعبصرية، التى تعد مصدرًا مهمًا من مصادر المعلومات لكونها تؤثر تأثيرًا مباشرًا فى المتلقى أو المستفيد، لذلك تحظى باهتمام كبير من قبل علماء علم المكتبات والمعلومات، وعلماء الإعلام والاتصال والاجتماع وعلم النفس.

وتأتى هذه الدراسة للأفلام السينمائية الروائية كمصدر من مصادر المعلومات، فهى وإن كانت تنتمى للمصادر السمعبصرية من حيث الشكل والنوع فإنها تطرح تساؤلاً من وجهة النظر المنهجية عن كونها من مصادر المعلومات التى يمكن اكتساب المعرفة خلالها، ويمكن أن تكون من المصادر التى تسجل المعلومات والأحداث وتوثقها؛ لكى تكون مصدرًا من مصادر التاريخ فى فترة ما أم لا؟

مشكلة الدراسة:

تهتم الدراسة بأحد مصادر المعلومات المهمة وهى الأفلام، وتنبثق مشكلة الدراسة من عدم توافر دراسة سابقة شاملة لهذا المصدر فى علم المكتبات والمعلومات يتم خلالها دراسة الأفلام الروائية والموضوعات المرتبطة بها، وذلك لتوفير الأدوات اللازمة للحصول على المعلومات أو تيسير حصول الباحثين الذين يهتمون بمثل هذه المصادر على المعلومات التى يهتم بها قطاع عريض من المستفيدين.

لذلك ظهرت مشكلة الدراسة وتبلورت عندما تحددت المحاور الثلاثة التي تخص الأفلام وسعت الدراسة لبحثها ودراستها وهي: المحور الأول دراسة الضبط الببليوجرافي للأفلام وهو ما بدا واضحًا غيابه بالشكل والطريقة العلمية الصحيحة لهذا المصدر المعلوماتي؛ والمحور الثاني هو حفظ هذه الأفلام وكيفيته، والمكتبات التي تهتم بالأفلام واقتناؤها؛ أما المحور الثالث فهو إتاحة هذه الأفلام للجمهور واسترجاعها من قبل الباحثين وكيفية الوصول إليها والحصول عليها.

إلا أن هذه المحاور الثلاثة لم تكن كافية لبلورة مشكلة الدراسة من جميع الجوانب المتصلة بها، فبدا أن إضافة الموضوعات المتصلة بالأفلام وهي: الإيداع القانوني للأفلام، وحقوق الملكية الفكرية، والرقابة على الأفلام، أمرًا لابد منه لتحقيق التكامل في بلورة مشكلة الدراسة.

أما الدافع إلى إجراء هذه الدراسة فقد تبين للباحث في استطلاع أولي العشوائية التي يتم بها ضبط وحفظ وتداول وإتاحة واسترجاع الأفلام بأنواعها وأشكالها المختلفة، فتبين أهمية تحقيق هذه الدراسة لوضع إطار لدراسة الأفلام بوصفها مصادر للمعلومات عن طريق دراسة أكاديمية تمثل نقطة قاعدية يمكن الرجوع إليها والانطلاق خلالها في إعداد الدراسات والبحوث المتصلة بالأفلام.

عند الربط بين كل المحاور والعناصر السابقة وبلورتها في إطار موضوعي واحد تظهر مشكلة الدراسة بوضوح وهي "دراسة الأفلام كمصادر للمعلومات على ثلاثة محاور أساسية خاصة بدراسة الضبط الببليوجرافي للأفلام، والحفظ وكيفيته ومكتباته؛ والإتاحة والاسترجاع" نتيجة غياب دراسة أكاديمية مصرية في مجال علم المكتبات والمعلومات لمصدر مهم من مصادر المعلومات السمعبصرية يعد وسيلة اتصال مؤثرة وتراثًا ثقافيًا خاصًا بدولة بحجم مصر، ومن ثم تمثل مشكلة بحث جديرة بالاهتمام والدراسة.

أهمية الدراسة:

تتضح أهمية الدراسة فى الأسباب والمبررات التى أدت إلــى اختيــار هــذا الموضوع ودراسته وتتمثل فى النقاط التالية:

١) تفتقد الأفلام المصرية بوصفها من مصادر المعلومات الشاملة إلى دراســة تقوم بتأريخ وحصر لكل ما يتصل بها من موضوعات من وجهة نظر علم المكتبات والمعلومات مثل: الضبط الببليوجرافى، والإيداع القانونى والحفظ والإتاحة، والفهرسة والتصنيف، وحقوق الملكية الفكرية.

٢) إضافة مصدر جديد من مصادر المعلومات التى يتم دراستها إلــى قائمــة المصادر التى عُنى علم المكتبات والمعلومات بدراستها والتأريخ لها مثل: الكتب والدوريات والرسائل الجامعية.

٣) الحاجــــة الملحة لببليوجرافية قومية وأرشيف قــومى منــضبط يــؤرخ للأفلام المصرية عامةً والسينمائية خاصةً بدءًا من أول فيلم وهــــو "فــى بلاد توت عنخ آمون" الذى عرض لأول مرة فى ١١ /٧ /١٩٢٣، وانتهاءً بآخر فيلم وهو "ليلة سقوط بغداد" الذى عرض فى ٢٠٠٥/١٢/٢٨، خاصة أننا نمتلك تراثًا ضخمًا من الأفلام، أصبح يعانى من الإهمــال والتزييــف والسرقة عبر تاريخ السينما والأفلام المصرية.

أهداف الدراسة:

تسعى الدراسة إلى تحقيق الأهداف التالية.

١) دراسة الضبط الببليوجرافى للأفلام المصرية بطريقــة علميــة ومنهجيــة تؤسس لإمكانية إعداد ببليوجرافية قومية؛ نظرًا لأهميتها فى بناء أرشــيف قومى متكامل للأفلام المصرية، بناءً على قاعدة البيانات التى يقوم الباحث بتجميعها وتحقيقها كخطوة لتحقيق هذا الهدف.

٢) دراسة الموضوعات المرتبطة بالأفلام مثل: الإيداع القانوني، وحقوق الملكية الفكرية والرقابة على الأفلام، والمعالجة الفنية للأفلام فى المكتبات المصرية, والحفظ ومكتباته والإتاحة ووسائلها والاسترجاع وكيفيته، دراسة تحليلية للخروج بنتائج حقيقية تعبر عن الواقع وترصده وتناقش إمكانية معالجة سلبياته، وتؤسس للتصور المستقبلى المقترح فى صورة حل للمشكلة.

٣) وضع تصور مستقبلى لضبط الأفلام المصرية وحفظها وإتاحتها من وجهة نظر علم المكتبات والمعلومات، مع الأخذ بالتقنينات والأسس التى يقرها، ويستخدم الإمكانات التكنولوجية والإلكترونية المتوفرة مثل البرامج المتخصصة فى الأفلام والإمكانات الهائلة لشبكة الإنترنت.

تساؤلات الدراسة:

سعت الدراسة للإجابة عن التساؤلات التالية:

السؤال الأول: ما مدى دراسة الضبط الببليوجرافى للأفلام المصرية؟ وما الأسس المنهجية والقواعد والأدوات المستخدمة فى ضبط الأفلام المصرية؟

السؤال الثانى: أين تحفظ الأفلام المصرية؟وما مكتبات حفظ الأفلام؟ وكيفية حفظها؟

السؤال الثالث: ما القوانين التى يتم بها حماية حقوق الملكية الفكرية للأفلام المصرية فى مصر وخارجها؟ وكيفية تطبيقها والمؤسسات المسئولة عنها؟

السؤال الرابع: ما ضوابط الإيداع القانونى وقوانينه للأفلام المصرية؟ وكيفية تطبيقها؟

السؤال الخامس: ما المشكلات المتصلة بالمعالجة الفنية للأفلام فى المكتبات المصرية؟ وما الحلول المناسبة لها وفقًا للمعايير والتقنينات الدولية؟

السؤال السادس: كيف يتم إتاحة الأفلام المصرية واسترجاعها للباحثين والمستفيدين أو الجمهور؟ وما المعايير الرقابية التى يتم تطبيقها على الفيلم المصرى؟

السؤال السابع: ما مستقبل ضبط الأفلام المصرية وحفظها وإتاحتها؟

حدود الدراسة ومجالها.

تلخصت حدود الدراسة ومجالها فى النقاط التالية:

أولا: الحدود الموضوعية:

اهتمت الدراسة بالموضوعات ذات الصلة بالأفلام مثل: النشأة والتطور التاريخى، والضبط الببليوجرافى، والإيداع القانوني، وحماية حقوق الملكية الفكرية والرقابةعلى الأفلام، ومشكلات الحفظ والإتاحة والاسترجاع، والجوانب المتصلة بالفهرسة الوصفية والموضوعية للأفلام بوصفها أحد أشكال مصادر المعلومات.

ثانيا: الحدود النوعية :

اقتصرت الدراسة على نوع واحد من مصادر المعلومات هو الأفلام الروائية السينمائية، التى يتم إنتاجها وتوزيعها من جهات مختلفة، وتهتم بها مؤسسات عدة منها:" شركات الإنتاج السينمائى العامة والخاصة والأفراد؛ والإنتاج السينمائى لاتحاد الإذاعة والتليفزيون؛ ومدينة الإنتاج الإعلامى" وهى تمثل أحد أنواع مصادر المعلومات غير التقليدية أو السمعبصرية.

ثالثا: الحدود الزمنية:

تغطى الدراسة الفترة من بداية السينما المصرية والأفلام كفترة تمهيدية من عام ١٨٩٥ حتى عام ١٩٢٢ كتمهيد لظهور الأفلام الروائية الطويلة، والفترة من عام ١٩٢٣م حتى نهاية عام ٢٠٠٥ م كفترة أساسية تقوم عليها الدراسة.

رابعا: الحدود اللغوية:

تقوم الدراسة على الأفلام المصرية الناطقة باللغة العربية بغض النظر عن كونها تُرجمت إلى لغات أخرى أو تم عمل دوبلاج لها بلغات أجنبية للفيلم عند العرض الخارجي.

خامسا: الحدود المكانية:

اهتمت الدراسة بالأفلام التى أنتجتها مصر أو شركات ومؤسسات مصرية وطنية أو خاصة أو أفراد، وتهتم بها الجهات التالية: أكاديمية الفنون ويتبعها(المعهد العالى للنقد الفني، والمعهد العالى للسينما، والمركز القومى للسينما) اتحاد الإذاعة والتليفزيون، مدينة الإنتاج الإعلامى، المركز الثقافى المصرى، صندوق التنمية الثقافية، مركز الإبداع الفنى.

سادسا: الحدود الشكلية:

تقوم الدراسة على أحد أشكال مصادر المعلومات وهى الأفلام لكونها أداة اتصال جماهيرية تؤثر فى المستفيدين بالسمع والبصر دون الحاجة إلى معرفة القراءة والكتابة أو الإلمام بالحاسب الآلى والإنترنت.

منهج البحث وأدواته:

نظرًا لطبيعة الدراسة وشمولها؛ فقد استخدم الباحث مناهج البحث التالية بحيث تساعد على تحقيق الدراسة لأهدافها والإجابة عن تساؤلاتها:

أولاً: المنهج البيليوجرافى البيليومترى.

الذى يعتمد على إعداد القوائم التى تحصر الإنتاج الفكرى وتقوم بتسجيله ووصفه سواء أكان فى مجال موضوعى ما، أم متصلاً بشكل أو نوع ما من مصادر المعلومات من جهة، ودراسة الاتجاهات العددية والنوعية والموضوعية والزمنية والجغرافية والإنتاجية لهذا الإنتاج الفكرى من جهة أخرى.

ويحقق المنهج الببليومترى جزءًا أصيلاً من الدراسة هو الضبط الببليوجرافى للأفلام، مع دراسة الاتجاهات العددية والنوعية والموضوعية والزمنية والجغرافية والإنتاجية لها؛ لمعرفة الإيجابيات والسلبيات المتعلقة بالأفلام باعتبارها مصدرًا من مصادر المعلومات المهمة.

ثانيا: منهج المسح الميدانى.

حيث سعت الدراسة إلى تحقيق بعض الفوائد النفعية؛ التى تدعم البحث من خلال التعرف على المكتبات الفيلمية وواقعها، وبالتالى التعرف على الإيجابيات وتدعيمها والسلبيات وعلاجها، وارتباط ذلك بالجوانب الموضوعية المختلفة للدراسة، وأهمية جمع المعلومات عن الوضع الحالى للأفلام ومكتباتها، وكيفية التعامل معها وفق هذه الموضوعات.

ثالثا: المنهج الوصفى التحليلى.

اشتملت الدراسة على بعض الموضوعات الرئيسة والفرعية، التى تحتاج إلى التحليل وفق منهج تحليلى علمى مثل: موضوعات الإيداع القانونى، وحماية حقوق الملكية الفكرية والرقابة على الأفلام، والفهرسة الوصفية والاختلاف حول المدخل الرئيس فى بطاقة الفهرسة، والتصنيف حيث تتشتت نوعيات الأفلام فى خطة تصنيف ديوى، بالإضافة إلى التصور المستقبلى للضبط والحفظ والإتاحة للأفلام الذى تم وضعه بناءً على تحليل الواقع لاستشراف المستقبل وفقًا لمعطيات الحاضر.

أدوات جمع البيانات.

تمثلت الأدوات المستخدمة فى جمع البيانات فى الأدوات التالية مرتبة حسب أهميتها:

١) المصادر والمراجع المتوفرة فى أدب الموضوع: سواء باللغة العربية أو الإنجليزية المطبوعة والمترجمة والمتاحة إلكترونيًا على شبكة الإنترنت، وتوضحها قائمة المصادر والمراجع الخاصة بالدراسة، والتى تضمنت مصادر فى علم المكتبات والمعلومات؛ ومصادر متخصصة فى العلوم والفنون السينمائية المختلفة؛ ومصادر خاصة بموضوعات الإيداع القانونى وحقوق الملكية الفكرية؛ بالإضافة إلى نصوص المعاهدات والاتفاقات والقوانين والقرارات المرتبطة بموضوعات الدراسة.

٢) قاعدة البيانات الببليوجرافية: التى سعى الباحث إلى إعدادها بنفسه، واشتملت على البيانات الأولية والمعلومات الأساسية المتوفرة عن كل فيلم، وترتيبها وتنظيمها وتحليلها ومراجعتها بما يخدم موضوع البحث، واستخدمت فى إعداد فيلموجرافية الدراسة وملاحقها وجداولها وتم إعدادها بتطبيق استمارة جمع البيانات والمعلومات الموضحة فى الملحق(١٦) على كل فيلم تم حصره.

٣) السجلات: تعد السجلات مصدرًا مهمًا لجمع البيانات، حيث يمكن عن طريقها الحصول على البيانات التى لم يرد ذكرها فى المصادر المتوفرة فى أدب الموضوع، كما يمكن عن طريقها تأكيد صحة المعلومات الواردة فى هذه المصادر. وقد تيسر للباحث الاطلاع على السجلات المتوفرة فى المركز القومى للسينما، ومركز الثقافة السينمائية، والمركز الكاثوليكى المصرى للسينما، والمعهد العالى للنقد الفنى، وقصر السينما، والرقابة على المصنفات الفنية، وشركة مصر للصوت والضوء والسينما، وكان لها أثر كبير فى توافر كم لا بأس به من المعلومات عن الموضوعات المختلفة للدراسة.

٤) المقابلة الشخصية: يبقى لآراء النقاد والفنيين والقائمين على صناعة الأفلام أهمية خاصة، لذلك فاستطلاع آراء الثقات منهم، والحوار والمناقشة معهم ساعد الباحث كثيرًا فى التعرف على التفريعات

والتفصيلات الدقيقة للموضوعات الأساسية، التي اهتم بها البحث وبعضها لم يذكر في المصادر المطبوعة أو المصادر الأخرى، وقد ركز الباحث على فئة النقاد السينمائيين المهتمين بالتأريخ للسينما والأفلام واستخدم معهم قائمة المراجعة.

- **قائمة المراجعة:** تم خلالها تقنين بعض الموضوعات الرئيسة والفرعية، ومناقشتها مع المتخصصين في المجالات التي تفيد موضوع الدراسة مثل النقاد السينمائيين والمؤرخين والعاملين في مجال الأفلام والسينما عن طريق اللقاء والحوار المباشر معهم.

وقد فضل الباحث تطبيق قائمة المراجعة بنفسه ـ دون علم الشخص المستهدف ـ عن طريق إجراء حوار مباشر مع الشخصية المستهدفة، وتحديد الموضوعات التي يتم مناقشتها معه، سعيًا للحصول على المعلومة الصحيحة بشكل دقيق دون اللجوء إلى قائمة مراجعة مطبوعة يقوم الشخص المستهدف بالإجابة عن أسئلتها بشكل روتيني قد يتضمن إجابات غير صحيحة ومضللة.

مصطلحات الدراسة:

تحدد الدراسة الاصطلاحية أهم المصطلحات التي استخدمت في الدراسة، التي تركز أهمها في عنوان الدراسة، هذه المصطلحات هي (الفيلم ـ المصدر ـ المعلومات ـ الضبط ـ الحفظ ـ الإتاحة) وسيتم تحديد مفاهيم هذه المصطلحات من وجهة نظر علم المكتبات والمعلومات لكونها مصطلحات متخصصة في المجال، لذا فإن استخدام أي مصطلح من هذه المصطلحات في متن الدراسة يعني الالتزام بما يعنيه المصطلح في تخصص المكتبات والمعلومات وفقًا للتعريفات التالية.

أولاً: الفيلم. Film

اشتقت كلمة Film من كلمة Filmen التى تستخدم فى اللغة الأنجلوساكسونية كاسم للزبد الذى يتكون حينما يتم تسخين اللبن.(١) وهو معنى لا علاقة له بالدلالة التى يشير إليها المصطلح شأن مصطلحات عديدة اشتقت من أصول لغوية مختلفة للدلالة على معانٍ مختلفة عن المعنى الأصلى للمصطلح المشتق منه، ويتم نحت المصطلح الجديد الذى يكتسب دلالته الجديدة من خلال التوظيف والاستخدام.

ويتم تعريف مصطلح فيلم من زاويتين رئيسيتين هما تعريف الفيلم المادى كخام، فهو من هذه الزاوية عبارة عن "شريط مثقوب الجانب يصنع من مادة نترات السليولوز وهى مادة قابلة للاشتعال ثم أصبح يصنع من مادة خلات السليولوز وهى مادة غير قابلة للاشتعال ويتاح بمقاسات ٨مم ـ١٦مم ـ٣٥ مم ـ٧٠مم "(٢)؛ كما يعرف بأنه: صفحة أو شريط مرن يصنع من مادة شفافة أو شبه شفافة، عادة من البلاستيك أو البوليستر أو خلات ونترات السليولوز، يتم طلاؤها بمستحلب خفيف حساس للضوء، ويستعمل الفيلم فى عمل الصور الفوتوغرافية الثابتة والشرائح الفيلمية والشفافيات، كما يستخدم فى التصوير الضوئى لصناعة الأفلام المتحركة ويتاح بمقاسات مختلفة هى ٨ مم و١٦ مم و٣٥ مم و ٧٠ مم.(٣)

هذا الشريط مزود بمجموعة من الثقوب المنتظمة على حافتيه، يتم تثبيتها على بكرة التشغيل داخل آلة التصوير أثناء تصوير الأفلام الثابتة والمتحركة، وقد

---

(١) ستابلز، دونالد. السينما الأمريكية . – القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨١. فصل ٣، صور أديسون المتحركة، جون ميرسر. ص٤١

(٢) أحمد كامل مرسى، مجدى وهبه . معجم الفن السينمائى . ـ القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣. ص١٣٣

(٣) أحمد محمد الشامى، سيد حسب الله . المعجم الموسوعى لمصطلحات المكتبات والمعلومات . ـ الرياض : دار المريخ للنشر ، ١٩٨٨ . ص ٤٥٥

استخدمت مادة النترات السليلوزية فى صناعة هذه الأفلام حتى عام ١٩٥٠، التى تبين بعد ذلك أنها غير آمنة وتتسبب فى تلف الأفلام بسرعة إلى جانب قابليتها للاحتراق، وقد تم تطوير صناعة الأفلام الخام باستخدام مادة السترات السليلوزية وهى مادة آمنة وغير قابلة للاحتراق، وقد قامت بعض الدول بنقل أفلامها القديمة على أفلام مصنعة من الخام الجديد للحفاظ عليها من التلف والاحتفاظ بها لفترة زمنية أطول.

أما الزاوية الثانية لتعريف الفيلم؛ فهى تعريفه كفيلم متحرك تم إعداده للعرض على مجموعة من الناس، وهنا لا يتم تعريف الفيلم كخام أو وسيط يستخدم فى صناعة مصدر ما من مصادر المعلومات، وإنما يتم تعريفه كمصدر من المصادر السمعية والبصرية، فيصبح الفيلم عبارة عن "شريط يتضمن مجموعة من الصور المتحركة مرتبة ترتيبًا منطقيًا للتعبير عن موضوع معين، يقوم بتجسيده مجموعة من المؤدين، ويقوم على إعداده مجموعة من الأشخاص يُسهم كل منهم فى صناعة هذا الشريط حسب التخصص الذى يؤديه ومن أمثلتهم المنتج والمخرج والمصور... ويتاح الشريط ملونًا أو أبيض وأسود وله مدة زمنية محددة".(١)

وتعتمد الدراسة على الأفلام الروائية الطويلة، وجميعها استخدم الفيلم مقاس ٣٥ مم فى إعدادها والقليل منها صامت يعتمد على حاسة البصر فقط، والغالبية العظمى ناطقة تعتمد على حاستى السمع والبصر، وتستخدم الأفلام مقاس ٨ مم و١٦ مم فى صناعة الأفلام التسجيلية.

ثانيًا: المصدر Source

المصدر بمعناه العام هو أى وثيقة تمد المستفيدين من المكتبة أو من خدمات المعلومات بالمعلومات التى يريدونها ويبحثون عنها، والمصدر ــ أيضًا ــ عبارة

---

(١) Reitz, Joan M. (2000) ODLIS- *Online Dictionary for Library and Information Science*. Retrieved 8/12/2006, from Danbury: Libraries Unlimited, 2000. Website: http://lu.com/odlis/odlis a-z.cfm

عن البيانات أو التسجيلات التى تشكل الأساس فى البحث المعلوماتى، وغالبًا ما يقترن مصطلح مصدر بمصطلح المعلومات، وقد يكون مصدر المعلومات واحدًا فى طبيعته، مثل صفحة عنوان الكتاب التى تعد مصدرًا للمعلومات فى الفهرسة الوصفية، وقد يكون جامعًا مثل تعاقب الاعتمادات فى الصور المتحركة، بمعنى تسلسل أسماء المسئولين عن العمل، مثل الإخراج والتصوير وكتاب القصة والسيناريو والحوار وباقى الأشخاص المسئولين عن العمل ككل.(١)

وتتعدد أشكال المصادر وأنواعها حسب نوع الوسيط المادى المستخدم أو طبيعة المعلومات التى يقدمها المصدر، فيتم تقسيمها إلى مصادر تقليدية ومصادر غير تقليدية، أو وفقًا للطريقة المتبعة فى إخراجها إلى المصادر المطبوعة وهى التى يستخدم الورق كوسيط لإتاحتها، ومصادر غير مطبوعة وهى التى لا يستخدم الورق فى إتاحتها، وتستخدم وسائط أخرى مثل الأفلام الخام أو الشرائح والشفافيات أو الأسطوانات المدمجة، كما تقسم المصادر إلى مصادر مسموعة ومصادر بصرية ومصادر سمعبصرية، وهو تقسيم يعتمد على الحواس المستخدمة لتلقى المعلومات من المصدر المتاح.(٢)

وقد قسم دنس جروجان Denis Grogan المصادر إلى نوعين رئيسيين: هما المصادر الوثائقية وتتضمن المصادر الأولية، وهى التى تقدم المعلومات الجديدة والحديثة التى يتم نشرها فى أشكال عديدة كالدوريات وتقارير البحوث وأعمال المؤتمرات وبراءات الاختراع؛ والمصادر الثانوية وهى التى يتم جمعها من المصادر الأولية، مثل الكتب المرجعية وكتب الحقائق؛ والمصادر من الدرجة الثالثة، وهى التى لا تحتوى على معلومات موضوعية مثل الأدلة الببليوجرافية، وقوائم الكتب، والدوريات، وقوائم خدمات التكشيف والاستخلاص وأدلة الإنتاج الفكرى؛ والنوع الثانى هو المصادر غير الوثائقية مثل: الاتصالات الشخصية،

---

(١) أحمد محمد الشامى، سيد حسب الله . المعجم الموسوعى. مصدر سابق . ص١٠٤٨-١٠٤٩

(٢) حشمت قاسم. مصادر المعلومات وتنمية مقتنيات المكتبات . ـ ط٢ . ـ القاهرة : مكتبة غريب، ١٩٨٨. ص١٨

والمناقشات العلمية الشفوية بين الباحثين؛ ومصادر الأشكال الجديدة التى أفرزتها التكنولوجيا الحديثة، وهى المصادر التى لم تنتجها تكنولوجيا الطباعة وأنتجتها التكنولوجيا الحديثة المعاصرة مثل: مراصد البيانات، والحاسبات الآلية، وقواعد البيانات.(١)

وتعتمد الدراسة على مصدر سمعبصرى لا يستخدم الورق أو الوسائط التقليدية فى صناعته، ويعد من المصادر غير التقليدية السمعبصرية التى تعتمد على حاستى السمع والبصر، وأصبح فى الوقت الحالى من المصادر الوثائقية المهمة لاستناد بعض المؤرخين عليه، واعتباره مصدرًا من مصادر كتابة التاريخ ، كما يتم توظيف التكنولوجيا الحديثة فى إعدادها وصناعتها مثل تقنيات التصوير والمونتاج الرقمية والمؤثرات الصوتية والجرافيك واستخدام الحاسب الآلى فى معظم مراحل صناعة الفيلم، هذا المصدر هو الأفلام الروائية الطويلة.

ثالثًا: المعلومات. Information

يعد مصطلح المعلومات من المصطلحات الغامضة، التى لم يتم الاتفاق على تعريف محدد له من قبل علماء المعلومات، فقد وصل عدد التعريفات التى تم صياغتها لهذا المصطلح أكثر من أربعمائة تعريف؛ نظرًا للدلالة القوية والمتشعبة للمصطلح، الذى يعد حجر الأساس للمعرفة، وقد تم ربطه بأكثر من مجال علمى واقترن بأكثر من مصطلح للدلالة على ظواهر علمية مثل: عصر المعلومات، وثورة المعلومات ، ومجتمع المعلومات.(٢)

---

(١) أحمد بدر. مصادر المعلومات فى العلوم والتكنولوجيا، الرياض : دار المريخ للنشر، ٢٠٠٠. ص٦٣-٦٦

(٢) حشمت قاسم. دراسات فى علم المعلومات، ط٢ . القاهرة : دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٥. ص ٢١

وقد تم تقنين عدة تعريفات للمعلومات، تناولت جميع مراحل دورة المعلومات، بدءًا من إنتاجها وبثها وتجميعها واقتنائها مرورًا بتنظيمها واختزانها واسترجاعها والإفادة منها مرة أخرى من المستفيدين والباحثين، منها التعريف الذى ورد فى قاموس Online Dictionary for Library and Information Science وهو قاموس متخصص فى مصطلحات المكتبات والمعلومات متاح فى شكل إلكترونى على شبكة الإنترنت ويعرف اختصارًا بـ ODLIS حيث عَرف المعلومات بأنها "البيانات التى يتم تقديمها بشكل مفهوم، يستطيع توصيل المعنى ضمن سياقه واستعماله لتوصيل الرسالة التى تحملها والغنية بالمعلومات عبر وسيط الاتصال أو التعبير المباشر أو غير المباشر، ويمكن فهمها من قبل المتلقى من خلال الحقائق والاستنتاجات والأفكار والإبداع الذى تحمله ويتم تقديمها بشكل رسمى أو غير رسمى".(١)

وكذلك تعريف المعجم الموسوعى لمصطلحات المكتبات والمعلومات، الذى عرف المعلومات بأنها "البيانات التى تتم معالجتها لتحقيق هدف معين أو استعمال معين، التى يصبح لها قيمة بعد تحليلها وتفسيرها وتجميعها فى شكل ذى معنى يمكن تداوله ونشره وتوزيعه فى شكل رسمى أو فى أى شكل آخر".(٢)

وهذا التعريف يقترب تمامًا من المضمون المعلوماتى للفيلم، باعتبار أنه يعالج مجموعة من البيانات التى تسجل فى السيناريو المكتوب لتحقيق هدف معين هو صناعة فيلم روائى يقوم بتفسير هذه البيانات باستخدام الصورة والصوت والمؤثرات والموسيقى والديكور، يتم تجميعه فى شكل نهائى خلال عملية المونتاج، فيكتسب شكلا ذا معنى يتم تداوله من خلال العرض والتوزيع. وتستخدم كلمة البيانات بالتبادل مع كلمة المعلومات للدلالة على المعنى نفسه فى التعريفات المختلفة لمصطلح المعلومات بدرجة متقاربة تجعل كلا المصطلحين مرادفين لبعضهما وإن كان بعض العلماء يرجح أسبقية البيانات على المعلومات فى الإنتاج.

---

(١) Reitz, Joan M. (2000) ODLIS…OP.cit..

(٢) أحمد محمد الشامى، سيد حسب الله . المعجم الموسوعى . مصدر سابق .ص٥٦٩

رابعًا: الضبط. Control

مصطلح يشير إلى العديد من الأنشطة البيليوجرافية منها السجلات البيليوجرافية الكاملة لجميع الوحدات البيليوجرافية، التى يتم إعدادها لمصادر المعلومات من خلال الوصف البيليوجرافى، وإعداد القوائم البيليوجرافية، التى تحصر النتاج الفكرى فى موضوع معين أو مجال موضوعى معين أو وعاء معلوماتى معين خلال فترة زمنية محددة باستخدام تقنين الوصف البيليوجرافى، لتهيئة طرق الإتاحة وتيسيرها والوصول البيليوجرافى للمصادر بسهولة ودقه خلال تجميعها وتوزيعها على هيئة قوائم بيليوجرافية أو بيليوجرافيات موضوعية حصرية.(١)

خامسًا: الحفظ. Preservation

يعد مصطلح الحفظ Preservation وهو مرادف Conservation من المصطلحات التى تشمل العديد من مسئوليات إدارة المجموعات الأرشيفية، فيما يتعلق بحفظها سواء كانت مطبوعة أو غير مطبوعة، إلا أن الوظيفة الأساسية للحفظ هى الرعاية والوقاية والحماية للمواد الأرشيفية والمحافظة عليها أثناء التداول والحفظ، كما يعنى الحفظ الإجراءات الفردية أو الجماعية، التى تتخذ لإصلاح المواد الأرشيفية واستعادتها وحمايتها ووقايتها.(٢)

ويستخدم الحفظ Preservation للدلالة على التخزين Storage عند السينمائيين، ولكن مصطلح الحفظ فى علم المكتبات والمعلومات له دلالة أهم وأشمل، فالحفظ يعنى العناية بالمصادر المقتناة بغرض الحفظ الدائم وإعداد قوائم الوصف المعيارى الدقيق لكل مصدر، وتوفير بيئة مناسبة للحفظ وفق الشروط،

---

(١) أحمد محمد الشامى، سيد حسب الله . الموسوعة العربية لمصطلحات علوم المكتبات والمعلومات والحاسبات، القاهرة : المكتبة الأكاديمية، ٢٠٠١ . ـ المجلد الأول، ص٣٢٤

(٢) المصدر نفسه، المجلد الثالث ، ص١٨٤٦

التى تساعد على سلامة المصادر المقتناة مع توفير البدائل المناسبة من أجل الحفاظ على هذه المصادر، وتوفير فريق عمل مدرب ومؤهل علميًا للتعامل مع هذه المصادر وفقًا لطبيعتها الخاصة.(١)

ويعرف الحفظ بأنه عملية الحفاظ على المواد الأرشيفية فى صيغتها الأصلية بحفظها فى البيئة المناسبة لهذه المواد، ومراعاة العوامل الطبيعية والصناعية التى تؤثر فى سلامتها مثل: الضوء، ودرجة الرطوبة، ودرجة الحرارة، والتلوث، والحشرات الضارة، والاهتمام بالجوانب المادية، والإدارية والمالية والفنية لعملية الحفظ، ومنها ضرورة توفير المكان الملائم المجهز بطريقة علمية، والكوادر الإدارية المؤهلة والاعتمادات المالية الضرورية؛ لتسهيل عملية الحفظ والتغلب على المعوقات التى تواجهها لتيسير الإفادة منها وإتاحتها والوصول إليها من قبل الباحثين والمستفيدين.(٢)

ولا تختلف عملية حفظ الأفلام عن عملية حفظ المجموعات الأرشيفية الأخرى فى الجوانب الإدارية والعمليات الفنية المرتبطة بها، ولكنها تحتاج إلى تجهيزات مادية خاصة بالمواصفات المادية والفنية لمكان الحفظ الذى يسمى فى أحيان كثيرة المخزن أو الأرشيف.

سادسًا: الإتاحة. Accessibility

الإتاحة مصطلح عام يستعمل لوصف وقياس درجة صلاحية نظام ما يستخدم من قبل المستفيدين فى الوصول إلى مصادر المعلومات المختلفة.(٣) ويتفق

---

(١) فيزر، جون. بول ستيرجز. مصدر سابق. ص ٦٦٢-٦٦٥

(٢) Wikipidia. Film preservation. (Cited at 7/12/2006) Available at: http:// en.wikipedia.org/wiki/film-perservation

(٣) Accessibility from Wikipedia. Available at : http://en.wikipedia.org/wiki/film-Accessibility.(cited at 7/12/2006)

مصطلح الإتاحة مع مرادفات كثيرة تؤدى المعنى نفسه، فالإتاحة قد تعنى الوصول إلى مصدر المعلومات أو مقتنيات المكتبة، أو تداول مصادر المعلومات والتوصل إليها والحصول عليها، وكلها معانٍ تدور حول القدرة على الوصول إلى (والحصول على) البيانات والمعلومات من موقع اقتنائها أو تخزينها بهدف التعامل معها لخدمة أغراض المستفيدين، إذن الإتاحة أداة أو طريقة للوصول إلى مصدر ما من مصادر المعلومات، وفى حالة الأفلام تعد الإتاحة بمثابة تصريح أو إذن لاستعمال الفيلم لتوصيله إلى الجمهور عن طريق العرض العام أو التوزيع الداخلى والخارجى، والإتاحة الأرشيفية تتمثل فى تيسير الاطلاع للمستفيدين والباحثين على المصادر المحظور الاطلاع عليها بسبب سريتها لعدد من السنين، تكون فيها مصادر مغلقة تصبح بعدها متاحة للاطلاع كمصادر مفتوحة.(١)

كما يمكن تعريف الإتاحة على أنها الحق الذى تمنحه المكتبة للمستفيدين بالدخول إليها والتعامل مع مقتنياتها والاطلاع عليها واستعمالها لتحقيق أهدافهم فى الحصول على المعلومات التى تلبى احتياجات بحوثهم، وتتوسع بعض المكتبات فى إتاحة الكثير من الطرق والوسائل المستخدمة للمستفيدين، مثل إتاحة الاطلاع على المصادر الإلكترونية على شبكة الإنترنت من داخل المكتبة والدخول إلى قواعد البيانات المتاحة ومراصدها.(٢)

وتتكون الدراسة من ثمانية فصول :

يتناول **الفصل الأول** (نشأة الأفلام المصرية وتطورها ودورها كمصادر للمعلومات) يلقى فيه الباحث الضوء على نشأة السينما والأفلام فى العالم ومصر ومراحل تطور الأفلام المصرية وأهميتها ودورها فى المجتمع ومؤسسات البحث

---

(١) أحمد محمد الشامى، سيد حسب الله . المعجم الموسوعى... . مصدر سابق . ص٢٨

(٢) Reitz, Joan M. (2000) ODLIS…OP.cit.

التى تهتم بالأفلام وفئات الباحثين والمستفيدين من الأفلام بالإضافة إلى القضايا المرتبطة بالأفلام.

أما **الفصل الثانى**(مراحل إعداد الأفلام السينمائية) فيقدم عرضًا لكيفية إعداد الفيلم السينمائى وربطها ومقارنتها بمراحل نشر الكتاب المطبوع ومدى أوجه التشابه والإختلاف بينهما.

ويعرض **الفصل الثالث** (دراسة الضبط الببليوجرافى للأفلام المصرية) لجهود الضبط الببليوجرافى السابقة للأفلام التى رصدها الباحث، كما يعرض للقائمة الببليوجرافية التى أعدها الباحث بنفسه لتحقيق الجزء الأول من الدراسة الخاص بالضبط الببليوجرافى.

بينما يقدم **الفصل الرابع** (الدراسة الببليوجرافية للأفلام المصرية) ويتضمن دراسة الضبط الببليوجرافى للأفلام المصرية وفقًا للببليوجرافية التى أعدها الباحث والمحاور والاتجاهات التى تم تحليلها بناءً على ما تم استخلاصه من جداول وإحصاءات.

ويتناول **الفصل الخامس** (الإيداع القانونى وحقوق الملكية الفكرية والرقابة على الأفلام) حيث يقدم الباحث دراسة لهذه الموضوعات الثلاثة وثيقة الصلة بالأفلام من خلال تحليل القوانين والمعاهدات والاتفاقات المرتبطة بها ومدى ملاءمتها للأفلام المصرية.

أما **الفصل السادس** (الحفظ والمعالجة الفنية للأفلام فى المكتبات المصرية) فيقدم فيه الباحث دراسة للمحور الثانى من محاور الدراسة الثلاثة من خلال دراسة الحفظ ومؤسساته، والفهرسة بشقيها الوصفى والموضوعى إضافة الى الضبط الاستنادى للأفلام.

ويتناول **الفصل السابع** (إتاحة الأفلام المصرية واسترجاعها) فيعرض بالدراسة للمحور الثالث والأخير وهو الإتاحة والاسترجاع من خلال العرض التاريخى للإتاحة وأنواعها وقوانينها ومؤسساتها والقضايا المرتبطة بها.

أما **الفصل الثامن** والأخير (التصور المستقبلى لضبط الأفلام المصرية وحفظها وإتاحتها) فقدم فيه الباحث تصوره لمستقبل عمليات الضبط والحفظ والإتاحة للأفلام من خلال المشروع المقترح لضبط الأفلام وتوثيقها، ونموذج قاعدة البيانات الفيلمية الذى يمكن تحقيقه لتيسير سبل الإفادة من الأفلام.

وأخيرًا فإننى أرجو أن يلاقى هذا الجهد القبول لدى أهل التخصص فى علم المكتبات والمعلومات، وكذلك المتخصصين فى مجال السينما والأفلام وأن يكون هذا العمل بداية لإعادة النظر فى كيفية كتابة تاريخ مصر السينمائى.

صبرى أحمد طه

الفصل الأول

نشأة الأفلام المصرية وتطورها ودورها كمصادر معلومات

تمهيد:

سيتعرض هذا الفصل لدراسة الأفلام المصرية نشأتها وتطورها ودورها في المجتمع، وليست السينما المصرية لوجود اختلاف واضح بين المصطلحين، وإن كان يتم الخلط بينهما في كتابات معظم النقاد السينمائيين أنفسهم، فيكتبون عن تاريخ السينما مؤرخين للأفلام، ويكتبون عن الأفلام مؤرخين للسينما، وهو ما سيتضح لاحقًا في الجزئية ٣/١.

وسيتم في هذا الفصل دراسة العروض الأولى للأفلام السينمائية في مصر، وكيف بدأت السينما والأفلام، ومن ثم التركيز على بداية الأفلام المصرية، لتوضيح العلاقة بين الأفلام الروائية القصيرة الصامتة وفيلموجرافية الدراسة، وكذلك الأفلام الروائية الطويلة الصامتة وفيلموجرافية الدراسة على اعتبار أن السينما والأفلام قد بدأ ظهورهما صامتتين، ثم أنواع الأفلام وخصائصها وأهميتها ودورها في المجتمع خلال دراسة أنواع الأفلام السينمائية والأفلام التسجيلية، وخصائص كل نوع منهما، والدور الذي تؤديه في المجتمع على جميع المستويات الثقافية والتعليمية والاجتماعية والاقتصادية.

وفي السياق نفسه سيتم دراسة البحث العلمي المتصل بالأفلام وعلاقته بالتخصصات العلمية الأخرى من خلال فئات الباحثين المستفيدين من الأفلام ومجالات بحوثهم العلمية ذات الصلة بالأفلام، ومؤسسات البحث التي تتعامل مع الأفلام من منظور علمي يهدف إلى دراستها ودراسة مكوناتها وتقنياتها عن طريق الموضوعات التي تقوم بتدريسها أو إعداد البحوث العلمية التي تُعد الأفلام مادة البحث الأساسية التي تعتمد عليها هذه البحوث. وأخيرًا إلقاء الضوء على القضايا المتعلقة بالأفلام بعرض قضيتين قلما يُكتب عنهما باستفاضة، وهما الأفلام المجهولة في تاريخ الأفلام المصرية، والأفلام الممنوعة من العرض رقابيًا.

العروض الأولى للأفلام السينمائية في مصر:

يُكتب تاريخ السينما من وجهات نظر متعددة تخضع للحقائق التاريخية المتوفرة ولآراء المؤرخين وتفسيراتهم للأحداث التي يؤرخون لها، من ثم يأتي التباين بين وجهات النظر المتعددة، نتيجة تعدد الحقائق التاريخية، ويتمسك كل مؤرخ برأيه معتقدًا أنه الأصح وهو ضعف إنساني يمكن تفهمه، وعند البحث عن معرفة التاريخ الحقيقي - وهو حقيقة تاريخية - والأقرب إلى الصواب لبداية العروض السينمائية الأولى في العالم بمقارنة كل الآراء ببعضها كانت هناك عقبات شديدة تتمثل في تعدد البدايات واختلاف وجهات النظر والآراء حسب كل مصدر.

لذلك خضعت كل الآراء لرصد وتحليل واستقصاء الباحث للوصول إلى الرأي الأقرب إلى الاقتناع، فتبين أن: أول من قدم آلة لتسجيل الصور بدون عرضها ويشاهد الناس ما تسجله هذه الآلة بطريقة "البيب شو" أو صندوق الدنيا هو العالم الأمريكي توماس أديسون، حيث اخترع كاميرا سميت بالكينتوسكوب Kintoscope عام ١٨٩٤، وقدم عرضًا لهذه الآلة في باريس عام ١٨٩٤.(١)

وقد شاهد الفرنسيان الأخوان لويس وأوجست لوميير Louis and Augusteعرض أديسون وعملا على تطوير كاميرا أديسون، وتوصلا إلى اختراع جهاز " السينماتوجراف " فقد استطاع لويس لوميير بمساعدة أخيه أوجست تطوير جهاز الكينتوسكوب إلى جهاز عرض للصور أطلقا عليه السينماتوجراف الذى يجمع بين الكاميرا والبروجيكتور في جهاز واحد لتسجيل الصور وعرضها، وسجلا تطويرهما هذا في ١٣ فبراير ١٨٩٥ برقم ٢٤٥٠٣٢ وفقًا لما ذكره بول جينارد في كتابه "٨٠ عامًا من السينما" الصادر عن مهرجان كان عام ١٩٧٥.(٢)

---

(١) ستابلز، دونالد، السينما الأمريكية. مصدر سابق. ص٣٩-٥٤

(٢) سمير فريد، مدخل إلى تاريخ السينما العربية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١. ص ١٥٢

ثم عرض الأخوان لوميير فى ٢٢ /٣/ ١٨٩٥ فيلمهما الأول "الخروج من مصانع لوميير فى ليون" على أعضاء جمعية تشجيع الصناعات الوطنية فى باريس وقد بلغ طول الفيلم ١٧ مترًا. فى حين قدم ماجور لاثام جهازه الأيدولوسكوب فى مسرح المنوعات بشيكاغو خلال عرضه لبعض الصور المتحركة فى ٢٦ أغسطس ١٨٩٥.

بعد ذلك قدم الألمانيان الأخوان ماكس وأميل سكلا دانوفسكى في ١٨٩٥/١١/١ عرضًا سينمائيًا فى مقهى "الحديقة الشتوية" فى برلين شاهده الجمهور بعنوان " صور حية " لمدة ٧ دقائق وكان العرض عبارة عن عروض بهلوانية استخدما فيه جهاز البيوسكوب.(١)

وجاء التاريخ الذى يعتمده معظم المؤرخين بداية للتاريخ الرسمى للسينما فى العالم وهو يوم السبت ٢٨ /١٢/ ١٨٩٥. حيث قدم الأخوان لوميير عرضا سينمائيًا للجمهور [٣٥شخصًا] باستخدام جهاز السينماتوجراف فى الصالون الهندى بالمقهى الكبير ١٤ شارع كابوسين بباريس مقابل فرنك واحد للدخول، وهو العرض الذى أُعلن عنه فى شوارع باريس فى أول ملصق للدعاية فى تاريخ السينما، وكان عباره عن عشرة أفلام قصيرة منها: وصول القطار إلى المحطة Larivee dun Train en Gare وهو من الأفلام التى أذهلت الجماهير لتضمنه لقطة كبيرة للقطار ينطلق فى اتجاه الكاميرا. لذلك يعتبر الإخوان لوميير رواد تصوير الفيلم الإخبارى والتسجيلى، لأنهم اهتموا بتصوير الحياة الحقيقية والأحداث الجارية.(٢)

أما مصر فقد عرفت أول عرض سينمائى بجهاز السينماتوجراف نفسه بعد ذلك بعام تقريبًا فى مساء يوم الخميس ٥ /١١ /١٨٩٦فى إحدى صالات بورصة طوسون باشا بمدينة الإسكندرية.(٣)

---

(١) على أبو شادى. وقائع السينما المصرية، ط٢، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٤. ص٧

(٢) سمير فريد. مصدر سابق. ص ١٥٢

(٣) أحمد الحضرى. تاريخ السينما فى مصر ....، القاهرة: نادى السينما بالقاهرة، ١٩٨٩. ص ١٩

هذه هى البدايات الأولى للعروض السينمائية فى العالم ومصر وفق ما استطاعت الدراسة الوصول إليه واستنتاجه بعد تحليل المعلومات الواردة فى المصادر المختلفة، فثبت أن تاريخ أول عرض فى العالم هو ٢٢ / ٣ / ١٨٩٥ وليس ٢٨ /١٢/ ١٨٩٥ لأن التاريخ الأول يمثل حدًا زمنيًا فاصلاً بين ما قبل وما بعد عرض الصور المتحركة وتم أمام مجموعة من الناس وباستخدام الآلة التى تتيح هذا العرض، ولأنه لم يتوفر سبب مقنع لاستبعاد هذا الحدث واعتماد التاريخ الثانى بداية للعروض السينمائية فى العالم، وليس للدعاية دور فى تسجيل الحدث التاريخى وإنما يسجل الحدث بوقت حدوثه وليس بوقت الإعلان عنه، ولم يغير اختلاف التاريخ شيئًا فى ريادة الأخوين لوميير، والباحث يتفق مع من اعتمدوا ريادتهما، ويختلف مع التاريخ وفقًا للمبدأ الذى تم اعتماده فى هذا البحث وهو "الحد الزمنى الفاصل بين ما قبل وما بعد حدوث الحدث التاريخى المؤرخ له"

وتاريخ أول عرض فى مصر هو ٥ / ١١ / ١٨٩٦ الذى تم فى مدينة الإسكندرية، وليس ٢٨ /١١ / ١٨٩٦ وهو تاريخ العرض الذى تم فى القاهرة، ويعتمده معظم المؤرخين المصريين وكأن مدينة الإسكندرية تقع فى دولة أخرى غير جمهورية مصر العربية، وبالتالى ما يقع فيها من أحداث لا تصلح للأخذ بها عندما نتحدث عن مصر إذا ما كان الحدث تم خارج العاصمة، وهذا توجه غير مبرر.

التطور التاريخى للأفلام:

بدأت الأفلام المصرية بعد بدايات الأفلام فى الدول الغربية بفترة بسيطة، فعرفت مصر عروضًا للأفلام الغربية، وجميعها أفلام قصيرة عن طريق بيع الشركات المنتجة للأفلام حقوق عرضها إلى من يرغب، وقد عرفت مصر أول موزع وهو "هنرى ديللوستروجلو" الذى اشترى حقوق عرض الأفلام باستخدام جهاز السينماتوجراف من "شركة سينماتوجراف لوميير" التى أسسها الأخوان لوميير، لعرض أفلامها فى مصر، وقدم أول عروضه فى ١٨٩٦/١١/٥ فى الإسكندرية.[١]

---

(١) سمير فريد. مصدر سابق. ص ٨٩ -٩٤.

وتطورت الأفلام المصرية فى أكثر من مجال وعلى محاور متعددة فى محاولاتها مواكبة ما كان يعرض فى مصر من أفلام أجنبية فى ذلك الوقت، وسوف يتم التركيز هنا على محورين رئيسيين، هما التطور التاريخى لأنواع الأفلام المصرية، وتطور المجالات الفنية للفيلم.

التطور التاريخى لأنواع الأفلام المصرية:

بدأ عرض الأفلام القصيرة عن مصر مع عرض الأفلام التى صورها مسيو بروميو لحساب شركة سينماتوجراف لوميير، التى تأسست فى مدينة ليون بفرنسا، فى دار عرض "سينماتوجراف لوميير" التى تأسست فى الإسكندرية، وهى أول دار عرض فى مصر، إلى أن تمت هذه العروض فى القاهرة مع افتتاح أول دار عرض فى القاهرة وهى "سينماتوجراف لوميير" فى دار فرنسيس بميدان حليم باشا.[١]

كانت هذه الخطوة الأولى نحو وجود الأفلام المصرية، وإن بدأت على يد الأجانب فإنها كانت تُصور أحداثًا وأماكن مصرية، وسجلتها شركة سينماتوجراف لوميير باعتبارها أفلامًا عن مصر فى سجلاتها.

وجاءت الخطوة الثانية على طريق تطور الأفلام المصرية عام ١٩٠٧ عندما أُنتج أول فيلم مصرى قصير وهو عن زيارة جناب الخديوى عباس حلمى الثانى للمعهد العلمى فى مسجد سيدى أبى العباس بالإسكندرية وكان ذلك على يد شركة مصرية هى " محل عزيز ودوريس " فى الإسكندرية، وكان من إخراج وتصوير المصور ألفيزى أورفانيللى على الأرجح، والذى عرض فى ١٩٠٧/٦/٢٠ فمثل هذا التاريخ بداية تاريخ الأفلام المصرية بغض النظر عن كونه فيلمًا قصيرًا أو طويلاً، لأن هذا التقسيم تم لاحقًا.[٢]

---

(١) على أبو شادى. مصدر سابق. ص ٢٣

(٢) سعيد شيمى. تاريخ التصوير السينمائى فى مصر. – القاهرة: المركز القومى للسينما، ١٩٩٧. ص ٦٦

واستمر إنتاج الأفلام المصرية الإخبارية القصيرة وعرضها بعد ذلك، فقُدمت أفلام مثل "ملعب قصر النيل بالجيزة" عام ١٩٠٩، و" رجوع جناب الخديوى من مكة المكرمة " عام ١٩١٠، وفيلم "سفر المحمل الشريف من مصر" عام ١٩١٢، وفيلم "وصول السلطان إلى الإسكندرية" عام ١٩١٥(راجع ملحق ١)

وبدأت الأفلام الروائية القصيرة المصرية عام ١٩١٧ عندما قامت الشركة السينمائية الإيطالية [سيتشيا] التى تأسست لإنتاج الأفلام فى مصر، وكان تمويلها إيطاليًا من بنك روما بإنتاج أول فيلم روائى قصير فى مصر وهو فيلم "نحو الهاوية" وتلاه فيلمان آخران من إنتاج الشركة نفسها عام ١٩١٨ هما فيلم "شرف البدوى" الذى ظهر فيه أول ممثل مصرى وهو محمد كريم وفيلم "الأزهار المميتة".(١)

وتوالت الأفلام الروائية القصيرة بعد ذلك، منها ما تم عرضه، وما لم يعرض، وما لم يتم التأكد منه حتى ظهر أول فيلم روائى طويل مصرى وهو فيلم "فى بلاد توت عنخ آمون" عام ١٩٢٣، فمثل خطوةً مهمةً على طريق تطور الأفلام المصرية وتنوعها، ومثل بداية الأفلام الروائية الطويلة فى مصر بعد أن ظل التأريخ للأفلام الروائية الطويلة يبدأ بفيلم "ليلى" الذى عرض عام ١٩٢٧. وتوالت الأفلام الروائية بعد ذلك حتى وصل إجمالى ما تم عرضه إلى ٣٠٢٣ فيلمًا كما سيتضح لاحقًا من إحصاءات فيلموجرافية الدراسة.

التطور التاريخى للمجالات الفنية للفيلم:

بدأت الأفلام صامتةً (أبيض وأسود) فى العالم ومصر، إلا أنها ومنذ ظهورها لم تستمر على نمط واحد، ومرت بتطورات عديدة فى كل المجالات الفنية والجمالية مثل الصوت واللون والتصوير، ولم تكن الأفلام المصرية بمعزل عن هذه التطورات بل اجتهد القائمون على صناعة الأفلام المصرية فى إدخال هذه التطورات على الأفلام،

---

(١) على أبو شادى. مصدر سابق. ص ٣٨

التي ينتجونها على الرغم من التكلفة المادية الباهظة، فى وقت كـان الإنتـاج بمثابـة مخاطرة برأس المال الذى يتم إنفاقه على إنتاج هذه الأفلام.

فعلى مستوى الألوان عرفت الأفلام المصرية بعض المشاهد أو الفصول الملونة فى بعض الأفلام بدءًا من فيلم زينب الصامت، الذى عرض عام ١٩٣٠، فقد تم تلـوين مشهد طوله حوالى ٤٠٠ متر من الفيلم فى فرنسا بتكلفة بلغت ٤٠٠ جنيه إسـترلينى، أى ربع ميزانية الفيلم الذى تكلف حوالى خمـسمائة جنيـه مـصرى ـ الجنيـة المصرى يساوى أربعة جنيهات إسترلينية تقريبًا فى ذلك الوقت ـ وكان التلـوين يـتم يدويًا، كما تم تلوين بعض الأجزاء فى أفلام مثل: سى عمر لنيـازى مـصطفى عـام ١٩٤١، ولستُ ملاكًا لمحمد كريم ١٩٤٦، ومعروف الإسكافى لفؤاد الجزايرلى عـام ١٩٤٧، والشاطر حسن لفؤاد الجزايرلى أيضًا عام ١٩٤٨.

وجاء عام ١٩٥٠ ليشهد عرض أول فيلم مصرى ملون بالكامل وهو فـيلم "بابا عريس" لحسين فوزى، بعدما قام منتج الفيلم "شركة ستوديو نحاس" بإحـضار المصور الفرنسي ويلى فيكتورفيتش خصيصًا لهذا الغرض، فقام بتـصوير الفـيلم بطريقة روكولور ROUX COLOUR وهى طريقة تعتمد على عدسة خاصة تنقسم إلى أربعة ألوان [أزرق، أخضر، أحمر، أصفر] وتعمل على شريط سـالب ملـون [من نوع كوداك] ثم تطبع على شريط موجب ملون بعد التحميض [من نوع أجفـا] وقام المصور نفسه بتصوير فيلم آخر فى العام نفسه هو فيلم "ست الحسن" لحـساب الشركة نفسها.[١]

وبدأ عدد الأفلام الملونة يزداد تباعًا على حساب أفلام الأبيض والأسود حتى توقف إنتاج أفلام الأبيض والأسود تمامًا عام ١٩٧٦.

أما على مستوى الصوت ففى عـام ١٩٣١ نجحـت محـاولات المهنـدس المصرى المجرى الأصل "محسن سابو" فى صنع آلـة لتـسجيل الـصوت للأفـلام المصرية، وفى عام ١٩٣٢ عرض أول فيلم مصرى ناطق فى جزء كبير منه، وهو فيلم "أولاد الذوات" لمحمد كريم بعد مرور خمس سنوات فقط على عرض أول فـيلم ناطق فى العالم وهو فيلم "مغنى الجاز" من إنتاج أخوان وارنر فى مدينة نيويورك.

---

(١) سعيد شيمى. مصدر سابق. ص ١٧١

ومثل الجزء الناطق من الفيلم المصرى حوالى ٤٠% من زمن الفيلم، تلاه فيلم "أنشودة الفؤاد" لماريو فولبى الذى تضمن مجموعة من الأغانى الناطقة بالصوت والصورة لأول مرة.(١)

وتطور التصوير السينمائى وهو من المجالات الأولى التى عمل فيها المصريون بدءًا من محمد بيومى، الذى يعد أول مصرى يقف خلف كاميرا التصوير السينمائى، ولن أتعرض للتصوير من الناحيتين التقنية والفنية لأنهما ليسا مجال هذه الدراسة، وإنما نلقى نظرةً عابرة على أهم الأفلام؛ التى مثلت بداية لتوجه معين فى التصوير السينمائى، والبداية كانت فى مرحلة تصوير الأبيض والأسود، التى تتطلب توزيعًا معينًا للإضاءة وحركة الكاميرا والممثلين من أجل جودة الصورة ووضوحها، ومع دخول الألوان بدأ مفهوم التصوير يتغير إذ تتطلب الألوان تعاملاً مختلفًا مع الإضاءة، وزوايا التصوير، وحركة الكاميرا، ولم تتوافر أى خبرات مصرية فى هذا النوع من التصوير فى هذا الوقت.

ظهر نظام السينما سكوب فى أمريكا لأسباب فنية واقتصادية فى الأربعينيات، وحاول السينمائيون المصريون استخدام النظام نفسه فى الأفلام المصرية، الذى يعتمد على نظام بصرى لضغط الصورة عرضيًا بواسطة تركيب عدسة خاصة على العدسة الأصلية لكاميرا التصوير، ويتم ضغط الصورة بنظام الأنيمورفيك Anamorphic، وعند العرض توضع عدسة تفرد الصورة على مساحة الشاشة العريضة.

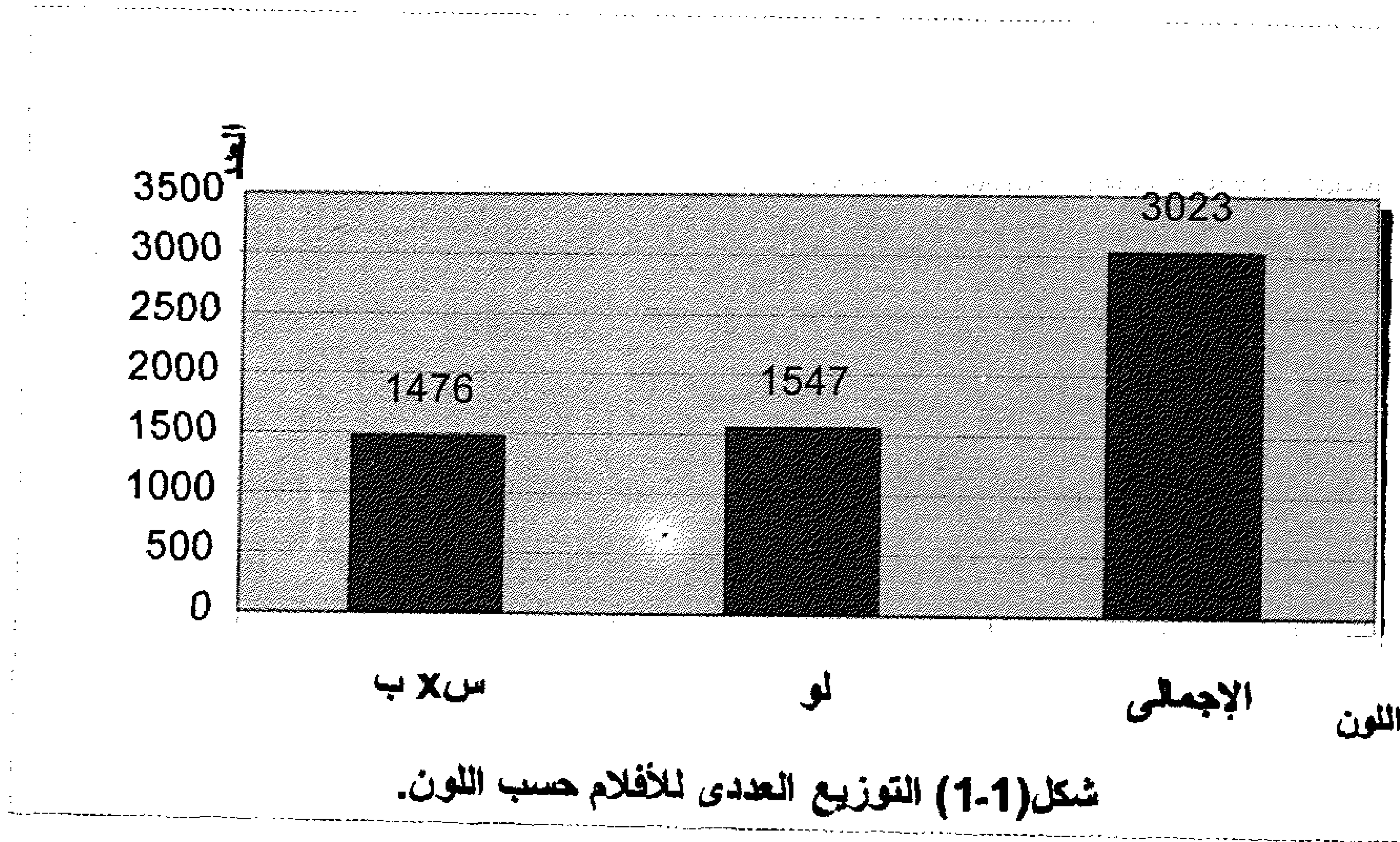
وكانت المحاولة الأولى عام ١٩٥٥ عندما قام المصور يوسف كرامة والمخرج عيسى كرامة باستيراد نظام السينما سكوب، وقاما بتصوير فيلم "فى سبيل الحب" الذى عرض عام ١٩٥٥ كأول فيلم سكوب أبيض وأسود، تلاه فيلم "قلوب حائرة " عام ١٩٥٦، وفى نفس العام عرض أول فيلم مصرى ملون مصور بنظام السينما سكوب، وهو فيلم " دليلة " الذى عرض عام ١٩٥٦.(٢)

---

(١) على أبو شادى. مصدرسابق. ص ٨٦

(٢) سعيد شيمى. مصدر سابق. ص ١٦٨: ١٧٠

وكانت الأفلام الملونة يتم طبعها وتحميضها فى الخارج لوجود المعامل التى تتوفر بها إمكانية تحميض هذا النوع من الأفلام وطباعتهـا ومـا زالـت عمليـة تحميض بعض الأفلام المصرية وطباعتها تتم فى المعامل الغربية على الرغم من توافر المعامل المصرية فى هذا المجال، ويعد فيلم "عروس النيـل" لفطـين عبـد الوهاب الذى عرض عام ١٩٦٣ أول فيلم سينمائى ملون مصرى يـتم تـصويره وطبعه وتحميضه بالكامل فى مصر، وهو من تصوير مصطفى حسن، ويوضـح الشكل (١-١) التوزيع العددى للأفلام حسب اللون.



شكل(1-1) التوزيع العددى للأفلام حسب اللون.

التأريخ للأفلام المصرية:

عندما نؤرخ للأفلام المصرية فهذا يعنى أننا لا نؤرخ للسينما المصرية، لأن هناك تأريخًا للسينما المصرية تحكمه معايير مختلفة، وتأريخ للأفلام المصرية لـه معايير تختلف عن التى تحكم التأريخ للسينما، فهناك خطأ شائع لدى الكثيرين ممن يكتبون عن السينما، حيث يخلطون بين الاثنين فيكتبون عـن الأفـلام مـؤرخين للسينما، ويكتبون عن السينما مؤرخين للأفلام، وهذا لبس نفنده ونفسره فيما يلـى:

عندما نذكر مصطلح "تاريخ السينما" فهذا يعنى تاريخ الظاهرة السينمائية فى هـذا البلد، أى وجود ظاهرة العرض السينمائى ووجـود دور العـرض وأسـتوديوهات التصوير، والأفلام التى تعرضها بغض النظر عن جنسية الفـيلم ولغتـه، وسـواء كانت الأفلام من إنتاج هذا البلد أو أى بلد آخر، وهنا يبدأ التأريخ للسينما المصرية مثلا مع تاريخ أول عرض سينمائى تم فى مصر سواء كان لفيلم مصرى أو أجنبى وفى دار عرض أو مكان خصص لهذا الغرض، فيصبح تاريخ ٥ /١١ /١٨٩٦ هو بداية تاريخ السينما وليس تاريخ الأفلام فى مصر حيث تم أول عـرض سـينمائى للجمهور فى مصر.

أما تاريخ الأفلام فهو تاريخ هذه الأفلام فقط، أى إنتاج هذه الأفـلام داخـل الدولة، وهنا تظهر إشكالية تحديد الفيلم الأول فى تاريخ الأفلام المصرية، فـالفيلم الأول فى أى بلد كما يرى سمير فريد "هو أول فيلم صور على أراضـيها، سـواء أنتجته شركة محلية أم أجنبية، وسواء كان مخرجه مـن مـواطنى البلـد أو مـن الأجانب، وبالتالى فالأفلام السينمائية لأى بلد هى كل الأفلام التى صـورت علـى أراضيها، أيًا كانت لغة الفيلم المكتوبة فى السينما الصامتة أو المنطوقة فى الـسينما الناطقة، وأيًا كانت جنسية رأس المال، أو المنتج، أو المخرج؛ ولا يعنى هذا الخلط بين الإنتاج السينمائى المحلى، والإنتاج السينمائى الأجنبى، والإنتاج المـشترك، أو بين صناع الفيلم من مواطنى البلد أو صناع الفيلم من الأجانب".(١)

وتعد إشكالية الفيلم الأول فى مصر مثار اختلاف وجدل كبير بـين النقـاد والمؤرخين، حيث توجد مجموعة من المتناقضات التـى تواجههـا الدراسـة فـى المصادر المختلفة خصوصًا التى تناولت المحاولات الأولى للأفلام التـى اختلـف حولها من يكتبون عن الأفلام المصرية ومن يؤرخون لها، فنجد من أرخ للأفـلام من وجهة نظر المخرجين معتبرًا أن أول فيلم روائى مصرى هو أول فيلم يخرجه مخرج مصرى من أب وأم مصريين(فيلم الباشـكاتب، إخـراج محمـد بيـومى، ١٩٢٤).

---

(١) سمير فريد. مصدر سابق. ص ٨

وآخرون أرخوا من وجهة نظر الممثلين معتبرين أول فيلم هو الفيلم الذى مثل فيه أول ممثل مصرى يقف أمام الكاميرا (محمد كريم فى فيلم "شرف البدوى" ١٩١٨) وهناك من اعتبر أن أول فيلم مصرى هو الذى أُنتج بأموال مصرية (فيلم "ليلى" إنتاج عزيزة أمير،١٩٢٧)، ورأى رابع يعتبر أن أول فيلم هو أول فيلم روائى طويل تم إنتاجه وتصويره وعرضه فى مصر بغض النظر عن جنسية مخرجه – الإيطالى الأصل فيكتور روستو – والعاملين فيه ومنتجيه (فيلم "فى بلاد توت عنخ آمون" ١٩٢٣).

ورأى خامس يرى ضرورة التأريخ للأفلام المصرية بأول تصوير سينمائى محلى فى مصر(تصوير" زيارة الجناب العالى للمعهد العلمى فى مسجد أبى العباس" ١٩٠٧) هذا الفيلم التسجيلى القصير الذى صوره وأنتجه المصوران الفوتوغرافيان عزيز ودوريس بالإسكندرية، عندما صورا زيارة جناب خديوى مصر عباس حلمى الثانى للمعهد العلمى فى مسجد سيدى أبى العباس المرسى، اتفقت آراء كثيرة أن هذا التاريخ هو بداية تاريخ الأفلام فى مصر، لأن أفلام مسيو بروميو صورت بتمويل من شركة سينماتوجراف لوميير ولحسابها.[١]

ويرى سمير فريد أن تاريخ الأفلام يبدأ بتاريخ أول فيلم صور فى مصر وعرض فيها بغض النظر عن طول الفيلم أو مدة عرضه وإن كانت دقيقة واحدة، لأننا أمام حدث يتم للمرة الأولى فيكون تاريخ ١٠ /٣/ ١٨٩٧ هو بداية تاريخ الأفلام المصرية حيث بدأ مسيو "بروميو promieu" بتصوير فيلم قصير عن "ميدان القناصل بالإسكندرية" بتكليف من شركة دار لوميير ومقرها مدينة ليون بفرنسا.

قام بعد هذا الفيلم بجولة فى الإسكندرية والقاهرة أثمرت عن تصوير (٢٦) فيلمًا قصيرًا (لقطات تسجيلية) نشرها جورج سادول ضمن قائمة أفلام شركة سينماتوجراف لوميير، التى ضمت ٦٩٤ فيلمًا، وجاءت الأفلام الخاصة بمصر فى الأرقام المسلسلة من ٣٥٩ إلى ٣٨٦ من القائمة الثانية.[٢]

---

(١) سعيد شيمى. تاريخ التصوير... مصدر سابق. ص ٦٦

(٢) أحمد الحضرى. مصدر سابق. ص ٥٠

إذن كل الآراء تخضع كما سبق الإشارة إلى ميول وقناعات المؤرخين أكثر منها إلى معايير وضوابط محددة يتم وضعها والالتزام بها من قِبل كل من يكتب عن تاريخ السينما أو تاريخ الأفلام.

وتعليقًا على ما سبق من تنوعِ الآراء واختلافها لحسم الأمر بالنسبة لموضوع هذا البحث، وهو كيف نؤرخ للأفلام المصرية ؟ ويكون ذلك بتطبيق الحد الزمنى الفاصل بين ما قبل وما بعد وقوع الحدث لحسم قضية تحديد البداية الفعلية للأفلام المصرية على إطلاقها، وعلى ذلك يمكن القول إن لكل حدث عندما نرغب فى التأريخ له بداية زمنية تمثل حدًا فاصلاً فى تاريخ الحدث، كلحظة الميلاد للطفل قبلها يكون موجودًا ولكننا لا نستطيع رؤيته وتحديد ملامحه وتاريخ ميلاده وبعدها يمكننا استكشاف كل شيء عنه وعن شخصيته ونوعه وميوله وتاريخ ميلاده.

لذلك فإن للأفلام كمصدر من مصادر المعلومات بداية محددة كانت بمثابة لحظة الميلاد بالنسبة للأفلام، وما قبلها هى فترة الحمل والتكوين وإرهاصات البداية، ولدت وانقسمت بعدها إلى أنواع مختلفة، أصبح لكل نوع منها مواصفات فنية معينة يمكن أن ندرسها ونؤرخ لها بشكل منفصل، ولكن فى الإطار العام لنشأة المصدر ككل وليس كنوع من أنواع الأفلام فقط.

ما قبل ٥ /١١ /١٨٩٦ لم يعرف المصريون عروضًا بهذ الشكل أو المضمون، ولم يروا هذه الآلة التى تعرض هذه الصور المتحركة "جهاز السينماتوجراف"، وبعد هذا التاريخ أصبحت معروفة بعد أن اشترى "هنرى ديللوستروجللو" حقوق استخدامها فى مصر، فيكون هذا التاريخ ١٨٩٦/١١/٥ حدًا زمنيًا فاصلاً فى تاريخ السينما المصرية؛ الشيء نفسه بالنسبة للأفلام المصرية قبل عام ١٨٩٧ لم ير أى مصرى صورة متحركة لأى مكان فى مصر تمثل تجسيدا للمكان والزمان فى هذا الحدث، وبعد هذا التاريخ وحتى اليوم نستطيع أن نرى صورًا متحركة للمصريين، وأفلامًا تسجيليةً لميادين مصرية، وأماكن وأحداثًا، وأشخاصًا من فترات زمنية سابقة، وبالتالى يكون هذا التاريخ ١٨٩٧/٣/١٠ حدًا زمنيًا فاصلاً فى تاريخ الأفلام المصرية فى إطار التجسيد والتصوير والتسجيل

للزمان والمكان والأشخاص والأحداث المصرية بالصورة المتحركة، مع الأخذ فى الاعتبار أن ما قام به مسيو بروميو من تصوير للأفلام فى الإسكندرية كان تصويرًا تسجيليًا، مع تأكيد أن الأفلام التسجيلية كانت أسبق فى الظهور من الأفلام الروائية القصيرة والطويلة فى العالم، وليس فى مصر فقط، وبالتالى يكون التاريخ المعتمد لدينا هو ١٠/٣/ ١٨٩٧. لأن التأريخ هنا للأفلام على إطلاقها ـ لحظة ميلادها ـ بأنواعها، أما تقسيمها إلى أفلام تسجيلية، أو روائية قصيرة، أو روائية طويلة فهذا تقسيم داخلى للأفلام، تم وضعه وتحديد مفاهيمه بعد ذلك.

لأننا عندما نؤرخ للأفلام يجب ألا نضع فى الاعتبار نوع الفيلم لأن التأريخ للأفلام التسجيلية أو الروائية الطويلة أو القصيرة يجب أن يتم وفق الإطار العام التاريخى للأفلام عامةً، فيكون هناك تاريخ واحد يمثل بداية التاريخ هو عام ١٨٩٧، ومن داخله نؤرخ للأنواع المختلفة، فيصبح التأريخ للأفلام الروائية الطويلة يبدأ من عام ١٩٢٣، والتأريخ للأفلام الروائية القصيرة يبدأ من عام ١٩١٧، والتأريخ للأفلام التسجيلية يبدأ من عام ١٩٠٧، ولكن يجمعهم إطار عام تأريخى يمثل البداية العامة للأفلام جميعًا هو عام ١٨٩٧ وهو البداية لتأريخ الأفلام عامةً، ويمثل الفاصل الزمنى بينه وبين تاريخ بداية النوع المؤرخ له مرحلة ما قبل البداية للنوع المؤرخ له. فتكون الفترة من ١٨٩٧: ١٩٠٧ تمثل مرحلة الحمل والتكوين لما قبل الأفلام التسجيلية؛ والفترة من ١٨٩٧: ١٩١٧ تمثل مرحلة الحمل والتكوين لما قبل الأفلام الروائية القصيرة؛ والفترة من ١٨٩٧: ١٩٢٣ تمثل مرحلة الحمل والتكوين لما قبل الأفلام الروائية الطويلة.

وتعدّ هذه عقبة من العقبات التى واجهت إعداد الدراسة أثناء إعداد الباحث للفيلموجرافيه التى اعتمد عليها فى الضبط الببليوجرافى للأفلام المصرية، وذلك ببساطة شديدة أنه لا يوجد ضبط للأفلام المصرية يمكن الاعتماد عليه من قبل الباحثين تتبناه جهة حكومية أو مؤسسة ثقافية، يحظى بالثقة حيث يعمل كل مُهتم بالأفلام بمفرده معتمدًا على ما يقوم بتجميعه من بيانات ومعلومات ويقوم بتنظيمها وتوثيقها وفقًا للطريقة التى تناسبه مكونًا أرشيفه الخاص، كما لا يوجد منهج متبع فى الضبط والتأريخ؛ وبالتالى تعددت البدايات واختلفت الرؤى والاتجاهات.

الأفلام الروائية القصيرة الصامتة:

ظهر واضحًا فى الدراسة أن الأفلام الروائية القصيرة الصامتة كانت أسبق فى الظهور من الأفلام الروائية الطويلة الصامتة وهذا أمر طبيعى، حيث ظهر أول فيلم روائى قصير صامت عام ١٩١٧ بعنوان " نحو الهاوية " من إخراج المخرج الإيطإلى إكسيليو الذى استخدمته الشركة السينمائية الإيطالية التى تأسست عام ١٩١٧ فى الإسكندرية لإنتاج أفلام مصرية، فقدمت ثلاثة أفلام فقط ثم توقفت بسبب الحرب العالمية الأولى. وقد تم ضبط ١٠ أفلام روائية قصيرة فى الفترة من عام ١٩١٧ إلى عام ١٩٢٤ يوضحها الجدول (١-١).

جدول(١-١) الأفلام الروائية القصيرة وسنوات عرضها

من ١٩١٧ وحتى ١٩٢٤

السنة	١٩١٧	١٩١٨	١٩١٩	١٩٢٠	١٩٢١	١٩٢٢	١٩٢٣	١٩٢٤	المجموع
العدد	١	٢	١	١	١	١	١	٢	١٠

المصدر: فيلموجرافية الدراسة.

ولم يتم إدراج هذه الأفلام فى الفيلموجرافية لإجماع آراء النقاد والمتخصصين فى السينما على اعتبارها نوعًا من الأفلام القصيرة والتسجيلية، وهى ليست موضوع هذه الدراسة، وما استدعى توثيقها هنا هو الأسبقية التاريخية لها عن الأفلام الروائية، وحسم الأمر لمسألة بداية تاريخ السينما المصرية، وتاريخ بداية الأفلام المصرية، وقضية المئوية وهل هى مئوية السينما أم مئوية الأفلام ؟ وهل هى فى عام ١٩٩٦ أو ٢٠٠٧ ؟ فقد أثيرت هذه القضية كثيرًا ودارت حولها نقاشات وجدل لم يسفر عن شىء موضوعى يزيل اللبس، ويتخذ القرار الحاسم والرأى الموضوعى.

وحسمًا لهذا الموضوع ووفقًا لهذه الدراسة فإن مئوية السينما المصرية تكون فى ١٩٩٦/١١/٥، ومئوية الأفلام المصرية عامةً بأنواعهـا وأشـكالها المختلفـة والمتنوعة تكون فى ١٩٩٧/٣/١٠ وعلى ذلك تكـون مئويـة الأفـلام التـسجيلية المصرية فى ٢٠٠٧/٦/٢٠ ومئوية الأفلام القصيرة فى ٢٠١٧ ومئويـة الأفـلام السينمائية الطويلة تكون فى ٢٠٢٣/٧/١١.

ونظرًا لكون الدراسة تقوم بالتركيز على الأفلام السينمائية الطويلة لم يكـن هنـاك داع لحصـر الأفلام الروائية القصيرة التى أنتجـت بعـد عـام ١٩٢٤ (راجع ملحق ١).

الأفلام الروائية الطويلة الصامتة:

ظل فيلم ليلى، ١٩٢٧ هو الفيلم الأول فى تاريخ الأفلام المصرية الروائيـة الطويلة الصامتة على الرغم من عرض فيلم " قبلة فى الصحراء" قبله بشهر تقريبًا فى العام نفسه، حتى أكد أحمد الحضرى أن أول فيلمٍ روائيٍ طويل صامت مصرى هو فيلم "فى بلاد توت عنخ آمون " الذى عرض لأول مرة فى ١١ / ٧ / ١٩٢٣. وبالتالى تغير التعامل مع الأفلام الروائية الطويلة الـصامتة فـتم حـصر واحـدٍ وعشرين فيلمًا صامتًا حتى نهاية ١٩٣٣ منها ثمانية أفلام خلال عقد العـشرينيات وثلاثة عشر فيلمًا هى مجموع ما عرض فى الثلاثينيات وجميعهـا مدرجـة فـى الفيلموجرافية الخاصة بالدراسة.(١)

كذلك فإن ظهور أول فيلم مصرى ناطق " أولاد الذوات " عـام ١٩٣٢ لـم يمنع من استمرار وجود الأفلام الصامتة، لكون تركيب شريط الصوت على شريط الصورة يتم باجتهادات فردية من بعض الفنيين العاملين فى السينما فى هذا الوقت. ويعد " محسن سابو " أول من أدخل الصوت للفيلم المصرى محليًـا، حيـث قـام بتصنيع آلات تسجيل للصوت فى كثير من دور العرض والأستوديوهات، وأسـس شركة الأفلام الناطقة المصرية عام ١٩٣٦.

---

(١) أحمد الحضرى. مصدر سابق. ص ١٦٧

أما إجمالى الأفلام الصامتة؛ فهو واحد وعشرون فيلمًا، كما تم إضافة الصوت إلى ثلاثة أفلام منها، وأعيد عرضها مرة أخرى وهى أفلام(تحت ضوء القمر، حوادث كش كش بيه، الضحايا) يوضحها الجدول (١-٢) وعرضت فى الفترة من عام ١٩٢٣: ١٩٣٣.

جدول(١-٢) الأفلام الصامتة وسنوات عرضها فى الفترة

من ١٩٢٣حتى ١٩٣٣

السنة	١٩٢٣	١٩٢٧	١٩٢٨	١٩٢٩	١٩٣٠	١٩٣١	١٩٣٢	١٩٣٣	المجموع
العدد	١	١	٤	٢	٦	٢	٣	٢	٢١

أنواع الأفلام وخصائصها:

تعد الأفلام بأنواعها وأشكالها المختلفة وسيلة مهمة من وسائل الاتصال، التى يمكن استخدامها وتوظيفها لتوضيح القضايا والمشكلات الاجتماعية وتفسيرها، والعلاقات المتغيرة بين شرائح المجتمع المختلفة والمتنوعة، وتستخدم مع فئات وأعمار مختلفة مثل: الأطفال أو من لا يجيدون القراءة والكتابة، وتستخدم الأفلام فى مجالات متعددة مثل المجالات التعليمية والإرشادية والزراعية والصناعية، ولأغراض متعددة تتراوح ما بين الأغراض الإعلامية والإرشادية، والتثقيفية والترفيهية وغير ذلك من الأغراض الأخرى.

وتقسم الأفلام تقسيمات مختلفة ومتنوعة حسب المعيار الذى يتم تقسيمها وتصنيفها بناءً عليه، فيقسمها بعض الدارسين إلى أفلام روائية قصيرة وطويلة حسب معيار المدة الزمنية للفيلم، فالأفلام أقل من ٤٥ دقيقة تعد أفلامًا روائية قصيرة، وأكثر من ٤٥ دقيقة تعد أفلامًا روائيةً طويلة، وأفلام تسجيلية وأفلام وثائقية وسياحية وتعليمية حسب الغرض من الفيلم. ويصنف الناقد السينمائى ريتشارد برسام الأفلام بشكل عام إلى نوعين:(١)

(١) ضياء داود. تاريخ السينما التسجيلية فى مصر. – الإسكندرية: مكتبة الإسكندرية، ٢٠٠٣. ص٣٥-٣٧

النوع الأول: الفيلم الخيالى (اللاواقعى):

ويشمل الفيلم الروائى أو الخيالى، وهو الفيلم الذى يعتمد فى سرده السينمائى على بناء روائى أو ابتكارى، يجرى وضعه من قبل مؤلفه، ويستعين بالممثلين المحترفين لتجسيد شخصياته وتمثيل أحداثه ومواقفه، ويصور عادة داخل الأستوديو، حيث يكون الديكور عنصرًا أساسيًا من عناصر البناء الفيلمى، بجانب بقية العناصر، مثل: المؤثرات الصوتية والبصرية والخدع، ويندرج تحت قائمة الأفلام الخيالية: الأفلام الروائية الطويلة والقصيرة.

النوع الثانى: الفيلم الواقعى (اللاخيالى):

وهو نقيض النوع الأول حيث لا يعتمد فى سرده على بناء روائى من إعداد صانعه، ولا يستخدم الديكورات المصنعة والمؤثرات والخدع، ولا يلجأ إلى الأستديوهات والممثلين المحترفين، بل يجرى تصويره فى مواقع الأحداث نفسها، وبعناصرها الحقيقية الطبيعية من أشخاص وأماكن، ولا يهدف هذا النوع إلى الربح المادى السريع المباشر، ويطلق عليه ريتشارد برسام، الفيلم الواقعى أو غير الخيالى وغير الروائى، ويقسم برسام هذا النوع من الأفلام إلى خمسة أنواع أساسية هى:

١) الفيلم التسجيلى.
٢) فيلم الحقيقة.
٣) فيلم الرحلات.
٤) أفلام التعليم والتدريب.
٥) الجرائد السينمائية.

ويقسم النقاد السينمائيون الأفلام إلى نوعين رئيسيين: النوع الأول هو الأفلام الروائية الطويلة، والمقصود بها الأفلام السينمائية أو التليفزيونية، التى تزيد مدة عرضها عن ٤٥ دقيقة، والنوع الثانى هو الأفلام التسجيلية أو الوثائقية، وهذا النوع ينقسم إلى أشكال وأنواع مختلفة منها: الجرائد السينمائية، والأفلام التعليمية والإرشادية، والأفلام السياحية، والأفلام الدعائية، وأفلام التحريك، والأفلام الروائية القصيرة، والأفلام الوثائقية الاجتماعية والدينية والتاريخية والثقافية، وأفلام الصلصال، وأفلام الكرتون.(١)

---

(١) منى سعيد الحديدى، سلوى إمام على. أسس الفيلم التسجيلى....- القاهرة: دار الفكر العربى، ٢٠٠٢. ص٢٦-٣٣

وسيتم إلقاء الضوء على النوعين الرئيسيين، وهما الأفلام السينمائية والأفلام التسجيلية بمفهومهما العام مع توضيح المفهوم والخصائص لكل نوع.

الأفلام السينمائية:

يعرف الفيلم السينمائى بأنه عبارة عن سلسلة من الصور المتوالية المتحركة، التى تعالج موضوعًا أو مشكلة أو ظاهرة معينة، ويتم تصويره على شريط ملفوف على بكرة وتتراوح مدة عرضه عادة ما بين ٤٥ إلى ١٢٠ دقيقة تقريبًا، حسب الموضوع الذى يعالجه.

وتنقسم الأفلام السينمائية إلى أنواع متعددة غالبًا ما يتم تحديدها حسب موضوع الفيلم، ويمكن حصرها فى الأنواع التالية حسب تقسيم سى كونجليتون مع تعديلات من الباحث.[١]

أفلام المغامرات	Films Adventure
الأفلام الكوميديه	Films Comedy
أفلام الكوميديا الدرامية	films Dramatic Comedy
أفلام الكوميديا الموسيقية	Films Musical Comedy
أفلام الرسوم المتحركة	Films Animated
أفلام الدراما الاجتماعية	Films Drama Social
الأفلام النفسية	Films Psychological
أفلام الجاسوسية	Films Espionage
أفلام خيالية وعجائب	Films Fantasy
أفلام موسيقية	Films Musical
أفلام سياسية	Political Films

---

(١) عصام العلى. نشأة السينما وتطورها فى العالم. تاريخ الإتاحة ٢٠٠٧/٩/١٦ متاح فى http://www.wa6n.net/archive/index.php?t-291.html.p3-4

أفلام استعراضية	Films Spectacles
أفلام الحروب	Films Wars
الأفلام البوليسية	Films Police
أفلام الرعب	Films Horror

- **خصائص الفيلم السينمائى:**

يتسم الفيلم السينمائى بعدة خصائص، لها انعكاساتها على الدور الذى يمكن أن يؤديه الفيلم والغرض الذى أعد من أجله، وتتمثل هذه الخصائص فى النقاط التالية:

١) إمكانية عرض الفيلم فى أى وقت وتكرار عرضه أكثر من مرة، سواء على المجموعة نفسها من المشاهدين، أو على غيرهم.

٢) إمكانية إيقاف الفيلم أثناء العرض، وبالفترة الزمنية التى نريدها، الأمر الذى يتيح الفرصة لمناقشة أى فكرة أو قضية يتضمنها الفيلم، ربما استعصى فهمها أو استيعابها على المشاهد.

٣) وجود الصورة على الشاشة أثناء عرض الفيلم يعطى الفرصة للشرح والاستيضاح بصورة أفضل.

٤) تعتبر مساحة الشاشة السينمائية كبيرة بالدرجة التى تسمح بتكبير الأجسام والصور المعروضة عليها، مما يجعل الصورة السينمائية توضح دقائق يصعب إدراكها على الشاشة التليفزيونية.

٥) اللون فى السينما عنصر أساسى وفعّال فى زيادة تأثير دورها التعليمى والتثقيفى، بل فى بعض الموضوعات التعليمية، التى يتناولها الفيلم يكون اللون وسيلة إيضاحية ضرورية لا غنى عنها.

٦) تمتاز الأفلام بقدرتها على تجسيم الصورة المتحركة، واستخدام الصوت المجسَّم، الذى يمكن استخدامه لخدمة أغراض متعددة.

٧) يمكن للأفلام أن تشكل جوًا ملائمًا للاكتشافات العلمية، وأن تثير الرغبة فى المعرفة والثقافة، وأن تنشر نوعًا من الإرشاد الخاص فى مجالات الصحة العامة والزراعة كنوع من التعليم، فيصبح الفيلم ضروريًا لنشر المعارف العلمية الصحيحة.

٨) تستطيع الأفلام أن ترفع من المستوى الثقافى لدى الجماهير، وذلك بعرض أفلام تستطيع أن تضفى الكثير من المعلومات الواضحة والصحيحة التى تهم المتلقى.

٩) يمكن للأفلام أن تُوجد أساليب جديدة فى التفكير العام والسلوكيات التى يمارسها الأفراد، وأن تثير الرغبة فى الاكتشافات والتجربة لدى الجماهير.

الأفلام التسجيلية أو الوثائقية:

يرى ريتشارد برسام أن كلمة تسجيلى أو وثائقى أصبحت من أكثر المصطلحات المألوفة استخدامًا فى مجال السينما، لكن كثيرًا ما يساء استخدامها وفهمها، وتطلق على أشكال مختلفة من الإنتاج السينمائى، وقد استخدم الفرنسيون مصطلح "تسجيلى" لأول مرة عندما أطلقوه على الأفلام السياحية، كما استخدم جون جريرسون مصطلح "السينما التسجيلية" عام ١٩٢٦ وهو يقدم فيلم "موانا" لروبرت فلاهرتى معرفًا الفيلم التسجيلى بأنه المعالجة الخلاقة للواقع.[(١)]

ويعرف معجم الفن السينمائى الفيلم التسجيلى بأنه " نوع من الأفلام غير الروائية التى لا تعتمد على القصة والخيال، بل يتخذ مادته من واقع الحياة، سواء أكان ذلك بنقل الأحداث مباشرة كما جرت فى الواقع، أم عن طريق إعادة تكوين هذا الواقع وتعديله بشكل قريب من الحقيقة الواقعية ".[(٢)]

---

(١) محمود سامى عطا الله. الفيلم التسجيلى. – القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥. ص٩

(٢) أحمد كامل مرسى، مجدى وهبه. مصدر سابق. ص١٣٣

أما تعريف جين ليفى Jean Levy للأفلام التسجيلية بأنها "تلك الأفلام التى تعيد إنتاج الحياة بكل مظاهرها، حياة الإنسان والحيوان والطبيعة بدون استخدام الممثلين المحترفين أو الأستوديوهات، شريطة أن تقدم هذه الأفلام عملاً فنيًا حرًا".(١)

وترى منى الحديدى وسلوى إمام أن الفيلم التسجيلى هو "شكل مميز من الإنتاج السينمائى، يعتمد أساسًا على الواقع فى مادته وفى تنفيذه، ولا يهدف إلى الربح المادى بل يهتم بالدرجة الأولى بتحقيق أهداف ترتبط بالنواحى الإعلامية أو التعليمية أو الثقافية أو حفظ التراث والتاريخ، وعادةً ما يتسم الفيلم التسجيلى بقصر زمن العرض حيث يتطلب درجة عالية من التركيز خلال مشاهدته ومتابعته، وهو يخاطب فى الغالب فئة أو مجموعة مستهدفة من المشاهدين وعلى أساس خصائصها يكون أسلوب المعالجة وحجم المعلومات وكيفية تناولها وتقديمها والمستوى اللغوى للتعليق المصاحب للفيلم أو للحوار القائم بين شخصياته أو نوع الموسيقى، وتتسم الأفلام التسجيلية عمومًا بالجدية وبعمق الدراسة".(٢)

أما تعريف المؤسسات المهتمة بالأفلام والسينما التسجيلية لهذا النوع من الأفلام، فتعرف أكاديمية فنون الصور المتحركة والعلوم الأفلام التسجيلية بأنها "الأفلام التى تتعامل مع موضوعات تاريخية واجتماعية وعلمية واقتصادية، سواء تم تصويرها وقت حدوثها الفعلى أو تم إعادة تمثيلها حيث يكون التركيز على المضمون أو المحتوى الحقيقى أكثر من التركيز على الترفيه والتسلية".(٣)

ويلخص الاتحاد العالمى للسينما التسجيلية مفهوم الفيلم التسجيلى عام ١٩٤٨بأنه "كل طريقة للتسجيل على شريط السليولويد لأى مظهر من مظاهر الواقع، وذلك بتقديمه عن طريق التصوير المباشر أو بإعادة البناء المخلص والمنطقى؛ ليتمشى مع العقل والعاطفة من أجل إشباع الرغبة فى توسيع المعرفة والإدراك وعرض المشكلات وحلولها بأمانة وذلك فى المجالات الاقتصادية والثقافية والعلاقات الإنسانية".(٤)

---

(١) منى سعيد الحديدى، سلوى إمام على. مصدر سابق. ص ٢٠
(٢) المصدر نفسه. ص ٢٤
(٣) المصدر نفسه. ص٢٣
(٤) المصدر نفسه. ص٢٣

• **خصائص الفيلم التسجيلي:**

حدَّد جون جريرسون للفيلم التسجيلي ثلاث خصائص، لا بد من توافرها لكي يصبح الفيلم تسجيليًا حقيقيًا وهي:[1]

١) اعتماد الفيلم التسجيلي على التنقل، والملاحظة، والانتقاء من الحياة نفسها، فهو لا يعتمد على موضوعات مؤلفة وممثلة في بيئة مصطنعة كما يفعل الفيلم الروائي، وإنما يصوِّر المشاهد الحيَّة، والوقائع الحقيقية.

٢) أشخاص الفيلم التسجيلي ومناظره يختارون من الواقع الحي، فلا يعتمد على ممثلين محترفين، ولا على مناظر صناعية مفتعلة داخل الأستديو.

٣) مادة الفيلم التسجيلي تختار من الطبيعة رأسًا، دون تأليف، وبذلك تكون موضوعاته أكثر دقة وواقعية من المادة المؤلفة والممثلة.

وبتحليل التعريفات السابقة يتبين أن الفيلم التسجيلي يتسم بعدة خصائص يمكن إيجازها في النقاط التالية.

١) يعتمد أساسًا على الواقع في مادته وفي تنفيذه، بمعنى أن يكون تسجيلاً واقعيًا لأحداث وقعت بالفعل، لا تحتاج إلى ممثلين لأداء أدوار معينة، ولكن من الواقع نفسه التي تقع فيه الأحداث.

٢) لا يهدف إلى الربح المادي، بل يهتم بالدرجة الأولى بتحقيق أهداف خاصة في النواحي التعليمية والثقافية، أو حفظ التراث، أو التاريخ.

٣) يختلف عن الفيلم الروائي من حيث هدفه المادي، فالأفلام التسجيلية غالبًا ما تنتجها الدول لمعرفتها بأهمية إنتاج مثل هذه الأفلام وعلى الرغم من أهميتها، فهي لا تُدر أرباحًا على منتجيها، بخلاف الأفلام الروائية التي يكون أغلب إنتاجها هدفه تحقيق أكبر قدر ممكن من الأرباح المادية.

---

(١) محمود سامي عطا الله. مصدر سابق. ص١٠

٤) يتسم الفيلم التسجيلى بقصر زمن العرض، حيث يتطلب درجة عالية من التركيز أثناء مشاهدته، ومن الملاحظ دائمًا أن إنتاج الأفلام التسجيلية لا يزيد فى الغالب عن ٢٠ – ٣٠ – ٤٥ دقيقة على أكثر تقدير، وذلك نظرًا لأن إنتاج مثل هذه الأفلام يكون موجهًا إلى نوعية معينة من الجماهير، يحمل لها الأهداف الخاصة.

٥) يخاطب فئة أو مجموعة مستهدفة من الجماهير، وأثناء الإعداد لإنتاج فيلم من الأفلام التسجيلية يُحدَد الجمهور المستهدف لهذا الفيلم، وعلى أساس خصائصهم يكون أسلوب المعالجة وحجم المعلومات ونوعيتها وكيفية تناولها وتقديمها والمستوى اللغوى للتعليق المصاحب للفيلم، أو للحوار القائم بين شخصياته.

٦) يتسم بالجديّة وعمق الدراسة التى تسبق إعداده، وشعار الفيلم التسجيلى "السينما رسالة وفن وعلم".

الأفلام وأهميتها:

منذ أن ظهرت الأفلام وانتشرت دور العرض السينمائى بدأ اهتمام علماء الاجتماع والاتصال وعلماء النفس والتربية يتجه إلى أهميتها، وخطورة الدور الذى يمكن أن تؤديه فى توجيه سلوك الناس وتعديل قيمهم الاجتماعية والأخلاقية، وتغيير أسلوب الحياة الذى اعتادوا عليه، بل هناك من اعتبرها أعمق الفنون أثرًا وفاعلية فى تشكيل العقل البشرى، والثقافة الإنسانية بوجه عام، وأسهمت الأفلام فى نقل معطيات الفكر والحياة بلغةٍ قوامها فهم مشترك واستخدمت أدوات أكثر نفاذًا وفاعليةً فى تشكيل فكر الجماهيرِ ووجدانهم، لذلك أصبحت الأفلام أداةً مؤثرةً فى إحداث التغيير الاجتماعى، وفى التنمية الثقافية.

فالأفلام من أدوات الاتصال والمعرفة ووسيلة من الوسائل التثقيفية والتعليمية والتربوية الفعَّالة التى تهدف إلى الارتقاء بالمجتمع، كما تلعب دورًا بارزًا فى تشكيل قيم المجتمع وعاداته وفنونه، وبناءً عليه يمكن استخدامها وسيلة للتوجيه والإرشاد والتنوير الثقافى والإعلام والإعلان والتوجيه العام والدعاية، وإثارة الرغبة فى تحسين المستوى الاجتماعى للمتلقى وتحفيز القدرات الكامنة لديه، وتمثل الأفلام بأنواعها المختلفة الآن إحدى القوى التربوية العامة داخل المجتمع، شأنها شأن وسائل الإعلام الأخرى، ومؤسسات المجتمع الحكومية والمدنية، وتشير معطيات الواقع إلى وجود زيادة ملحوظة فى القدرة التربوية لوسائل الاتصال والإعلام المختلفة ومنها الأفلام بأنواعها، نظرًا لقدرتها على الإسهام فى تشكيل الرأى العام وتوجهات المجتمع بصورة واضحة.(١)

كما تعد الأفلام من الوسائل التى تستخدم لدعم جهود الدولة من أجل التنمية، وقد استخدمت الدولة الكلمة المكتوبة بواسطة الصحافة، والمطبوعات على اختلاف أنواعها، والكلمة المسموعة بواسطة الإذاعة من أجل إعداد الرأى العام لقبول السياسة التى تنتهجها الدولة لإجراء التغيير المطلوب، فوسائل الإعلام تتيح للقادة السياسيين الاتصال بكل فئات المجتمع.

إننا ما زلنا فى حاجة ماسة إلى الإفادة من الدور الذى يمكن أن تؤديه الأفلام الروائية فى إطار الاتصال الثقافى مع الدول والشعوب المختلفة، ففى استطاعتها تناول كثير من الموضوعات الحضارية والثقافية والاجتماعية، ومعالجتها بطريقة تجذب مواطنى الدول والشعوب المختلفة إلى متابعتها والإفادة منها، خاصة أن الأفلام يتم دبلجتها بالصوت واللغة التى يفهمها أهل البلد أو بالترجمة المصاحبة للفيلم أثناء العرض، الأمر الذى يضمن مشاهدة الفيلم نفسه فى أكثر من بلد ولأكثر من شعب، وتكون النتيجة مزيدًا من التلاقى الثقافى بين الشعوب، ومزيدًا من حسن التفاهم والتعرف على بعضها بعضا، كما أن الأفلام نفسها لديها القدرة على الاتصال والتأثير فى الشعوب دون استخدام أية لغة من اللغات، فهى نفسها لغة يفهمها أى شعب.(٢)

---

(١) محمد فتحى عبد الهادى، حسن عبد الشافى. مصدر سابق. ص٢٥

(٢) محمد ناصر الخوالدة. السينما وسيلة اتصال ثقافية واجتماعية ناجحة. تاريخ الإتاحة ٢٠٠٧/٩/١٦. متاح فى: http://www.shrooq2.com/vb/showthread.php?t=4854.p3-7

كما أن عدم التوازن فى صناعة الأفلام وفى توزيعها وعرضها بين دول العالم لا يمثل عقبة، ومعالجة الأمر ينبغى أن تتم فى إطار المعالجة الكلية لعدم التوازن فى مجال الاتصال وأدواته ووسائله بين دول العالم جميعًا، وعلى الدول أن تسعى لإعادة بناء مؤسساتها الفيلمية حتى تتمكن من تحقيق طفرة معقولة فى مجال الاتصال السينمائى بشقيه: الروائى والتسجيلى الوثائقى، وهذا يقتضى تحديث المعدات وتدريب الكوادر الفنية على التصوير السينمائى والمونتاج وكتاب السيناريو والمخرجين على إنتاج أفلام بمستوى يتفق والمعايير الدولية حتى تجد طريقها إلى المشاهدين فى العالم.

كما تلعب الأفلام دورًا اقتصاديًا مهمًا فى المجتمع، حيث توفر صناعة الأفلام فرص عمل للقوى العاملة الماهرة وغير الماهرة، فهى تحتاج إلى تخصصات من الفنيين الذين تتوافر لديهم المهارات اللازمة لأداء الأعمال المختلفة، كما تتطلب بعض العاملين الذين لا تتوافر لديهم أى مهارات خاصة مثل مجموعات الكومبارس.

وتعتمد صناعة الأفلام على مجموعة كبيرة من الصناعات والحرف التى يعددها المشتغلون بهذا الحقل بحوالى ٧٥ حرفة ومهنة، من هذه الصناعات صناعة الفيلم الخام والأجهزة والمواد الكيماوية ومواد البناء وجميع لوازم الديكور وأدوات الكهرباء والنجارة وغيرها، وعلى ذلك فإن الأثر الفعلى الذى تضيفه الصناعة فى تشغيل الأيدى العاملة يربو بكثير على الأثر الذى يستخلص بالنظر إلى عدد العاملين فى مجال الفن السينمائى نفسه.

ونظرًا لتطور وسائل الاتصال الأخرى، خاصة الوسائل الإلكترونية التى تستخدم الطريقة نفسها فى الوصول إلى الجماهير بالصوت والصورة كالتليفزيون والفيديو كاست، فإن الفيلم ما زال صامدا كواحد من وسائل الاتصال الضرورية لمعالجة بعض القضايا، التى قد لا يعالجها التليفزيون بالقدرة والكفاءة ذاتها؛ ولذلك فإن الانصراف إلى الوسائل المطبوعة كالكتب والصحف والمجلات أو الوسائل الإلكترونية كالراديو والتليفزيون يترك فراغا مهمًا لا يستطيع سده إلا الفيلم.

الأفلام ودورها كمصادر معلومات:

يتضح دور الأفلام كمصادر معلومات من خلال مدى الحاجة إلى المعلومات التى تتوافر فى الأفلام، والفئات التى تحتاج إليها والتى تهتم بالأفلام ودراستها أو مشاهدتها والتعامل معها كمصادر أو أوعية معلومات.

كما أن أهمية وتأثير المعلومات التى يكتسبها المتلقى العادى الذى يشاهد الفيلم ويتأثر به ويتفاعل معه ويكتسب منه كمًا من المعلومات يختلف من فرد لآخر حسب المستوى التعليمى والثقافى له، وتأثير المعلومات التى يتضمنها الفيلم والمرتبطة بالموضوعات الدينية والثقافية والاجتماعية والسياسية وقضايا المجتمع ومدى صدق هذه المعلومات أو زيفها ومخالفتها لما قد يكون المتلقى قد اكتسبه من مصادر المعلومات الأخرى ويتعارض مع ما يقدمه الفيلم ويرتبط بنفس الموضوع.

ولقد أثبتت الدراسات الجامعية والبحوث التى اهتمت بقياس تأثير الأفلام على المشاهدين أنها أكثر أنواع المصادر السمعية والبصرية والسمعبصرية تأثيرًا على المشاهدين، نظرًا لجاذبيتها الشديدة التى تستحوذ على انتباه المشاهدين لتوظيفها للصوت والصورة والحركة والمؤثرات الموسيقية والفنية معًا مما يساعد على تثبيت المعلومات والحقائق التى يكتسبها المشاهد، لذلك يهتم علماء النفس والتربية والإعلام والمجتمع بتوظيفها لخدمة الأغراض التعليمية والثقافية والتنمية وزيادة الوعى لدى فئات المجتمع المختلفة.(١)

لذلك يمكن التركيز على ثلاثة محاور أساسيه يتضح دور الأفلام كمصادر معلومات من خلالها:

- الأفلام مصادر للمعلومات الوصفية. تتعلق هذه المعلومات بالبيانات الوصفية الببليوجرافية التى تستخدم فى الوصف المادى للفيلم عند

---

(١) محمد فتحى عبد الهادى، حسن عبد الشافى. مصدر سابق. ص٨٩

فهرسته، وغالبًا ما يهتم بهذه البيانات أو المعلومات فئات الباحثين والنقاد والمؤرخين المهتمين بالأفلام أو الذين يعدون دراسات وبحوثًا عن الأفلام، وتتوافر هذه المعلومات عن طريق عدة وسائل منها:

١) كتيبات الدعاية المصاحبة للفيلم أثناء الحملة الدعائية للفيلم ويقتصر توزيعها على النقاد والصحفيين ولا تتاح أو تنشر بشكل تجارى.

٢) ملصقات الدعاية مثل أفيشات الفيلم.

٣) الصحف الفنية التى تهتم بالأفلام والكتابة عنها.

٤) الفهارس بأنواعها وأشكالها المختلفة وتتوافر فى المكتبات الخاصة بالأفلام، والفهارس من نقاط الضعف فى إتاحة المعلومات والبيانات الوصفية عن الأفلام القديمة والحديثة كونها غير متوفرة فى أية مكتبة من مكتبات الأفلام التى عايشها الباحث، وتتضح هذه الجزئية بوضوح فى الفصل السادس من هذه الدراسة.

- الأفلام مصادر للمعلومات الموضوعية. يمكن الحصول على هذه المعلومات عن طريق المحتوى الموضوعى للفيلم الذى يتم بواسطة التصنيف ورؤوس الموضوعات أو بمشاهدة الفيلم واستخلاص محتواه وموضوعه، وبالتالى يتم تحديد الأفلام التى تعالج موضوعًا معينًا نتيجة تجميعها تحت رقم تصنيفى واحد أو تحت رأس موضوع أو مجموعة رؤوس موضوعات يتم الربط بينها باستخدام الإحالات المحددة لذلك. ويهتم بمثل هذه الأدوات فئات الباحثين المتخصصين فى مجال المكتبات والمعلومات، وإن كانت تخدم جميع الفئات باعتبارها أدوات تعمل المكتبات على توفيرها للمستفيدين منها لمساعدتهم فى الوصول إلى والحصول على مصادر المعلومات التى يهتمون بها وتلبى احتياجاتهم. وسوف يتضح مدى توافر التصنيف ورؤوس الموضوعات وتطبيقهما فى مكتبات الأفلام فى الفصل السادس.

• الأفلام مصادر للمعلومات العامة. هذه المعلومات يكتسبها المتلقى من خلال مشاهدته للفيلم ويكتسبها نتيجة تقديمها ضمن السياق والبناء الدرامى للفيلم، وترتبط بالموضوع الذى يعالجه الفيلم، وبالتالى تسهم إما فى رفع مستواه الثقافى أو العكس حسب ما يقدم ويكتسب من معلومات. ويتحقق مدى صدق وتأثير هذه المعلومات من عدمه عن طريق دراسات تحليل المضمون التى يتم إعدادها لقياس تأثير نوعية معينه من الأفلام على فئة معينة من الجمهور فإذا كان التأثير سلبيًا كانت المعلومات المكتسبة سلبية والعكس صحيح. وبالتالى يتضح مدى أهمية الأفلام ودورها كمصادر معلومات.

مؤسسات البحث المهتمة بالأفلام:

يخضع كل مجال أو تخصص معرفى من مجالات المعرفة البشرية للبحث والدراسة لتحقيق عدة أهداف، من بينها تطويره أو التعريف به أو قياس تأثيره وأهميته للإنسان، وتهتم المؤسسات البحثية ذات الصلة بهذا المجال أو التخصص الموضوعى بهذه البحوث والإشراف على إجرائها وتمويلها لتحقيق الأهداف المرجوة من إجرائها.

والفن السينمائى ــ عمومًا ــ عندما ينظر إليه كعلم عام شامل، تتفرع منه عدة علوم تخصصية دقيقة أخرى، وتتوافر فيه المواصفات التى تجعل تسميته علما تسمية صحيحة نظرًا لتوافر المقومات الأساسية التى تجعله "علما" من إطار نظرى ونظريات علمية خاصة به، قابلة للتطبيق على تفريعاته الدقيقة المختلفة، بالإضافة إلى توافر الجوانب التطبيقية التى عن طريقها يمكن التأكيد أو الإثبات أو النفى لصحة النظريات التى قد يتوصل إليها الباحثون فى مجال الفن السينمائى بتفريعاته المختلفة، علاوة على المقومات الأساسية الأخرى من مؤسسات بحث علمى وباحثين متخصصين ومجتمع يتأثر بهذا المجال بشكل كبير.

من هنا جاءت أهمية إلقاء الضوء على مؤسسات البحث العلمي المهتمة بالأفلام المصرية فى مصر، التى تسعى لقياس مدى توافر نظريات الفن السينمائى أو تطبيقها وكذلك اتجاهاته المختلفة فى إنتاج هذا الفن من أفلام سينمائية أو تسجيلية للعمل على تطويرها، من أجل الوصول إلى النظريات والاتجاهات السينمائية المصرية التى تعبر بصدق عن الفن السينمائى المصرى، ونظرًا لتاريخ الفن السينمائى فى مصر الذى يمتد لقرن من الزمان فمن المفترض أنه قد تبلورت عدة اتجاهات ونظريات سينمائية يمكن عن طريقها تحديد هوية هذا الفن ومصريته خلالها وذلك بما قدمته مؤسسات البحث العلمى المهتمة.

وتتعدد مؤسسات البحث العلمى ذات الصلة بالفن السينمائى عامةً وبالأفلام خاصةً، وفقًا للأهمية العلمية والمكانة التى تتمتع بها هذه المؤسسات والهدف الذى يتم إنشاؤها لأجل تحقيقه، ويمكن تقسيمها إلى نوعين رئيسيين، يهتم النوع الأول بالجوانب الأكاديمية والبحثية المرتبطة بالأفلام والفن السينمائى؛ ويهتم النوع الثانى بالجوانب التثقيفية والتعريفية بالأفلام والفن السينمائى ويمكن الإشارة إلى نماذج من هذه المؤسسات.

المؤسسات الأكاديمية البحثية:

تهتم هذه المؤسسات بإجراء البحوث العلمية والأكاديمية، التى تساعد على التنظير للعلوم السينمائية المختلفة، بالإضافة إلى تدريس هذه العلوم لتوفير الموارد البشرية التى تساعد على تطوير الفن السينمائى واستمراريته، ومن هذه المؤسسات أكاديمية الفنون التى تضم المعهد العالى للسينما والمعاهد المتخصصة فى الفنون الأخرى؛ وكلية الإعلام بجامعة القاهرة.

● **أكاديمية الفنون:**

تأسست أكاديمية الفنون عام ١٩٥٥ وأطلق عليها آنذاك مصلحة الفنون، وتولى رئاستها الأديب يحيى حقى، وقد بدأت نشاطها بإنتاج الأفلام التسجيلية عام ١٩٥٦، وأسست نادى الفيلم المختار للعمل على نشر الثقافة السينمائية عن طريق عرض الأفلام، وعقد الندوات التى تناقش الفيلم من جوانبه الموضوعية المختلفة، وأول من أشرف على إدارة هذه الندوات الناقد والمؤرخ السينمائى فريد المزاوى، ولكنها توقفت فجأة ودون أسباب واضحة عام ١٩٥٩.

وفى عام ١٩٦٩ صدر القانون ٧٨ لسنة ١٩٦٩ بشأن إنشاء أكاديمية الفنون بمسماها الحالى ومقرها مدينة القاهرة، وتهدف إلى العمل على الارتقاء بالفنون المختلفة، وإعداد المتخصصين فى الفنون، وضمت الأكاديمية خمسة معاهد عليا هى: المعهد العالى للسينما، المعهد العالى للفنون المسرحية، معهد الكونسرفتوار، معهد الموسيقى العربية، ومعهد البالية.

وقد انضم إلى هذه المعاهد بعد ذلك المعهد العالى للتذوق الفنى، الذى تأسس بالقرار الوزارى رقم ١٦٩ لسنة ١٩٦٩، الذى تغير اسمه عند انضمامه للأكاديمية إلى المعهد العالى للنقد الفنى، الذى يضم قسمًا خاصًا للنقد السينمائى، وتهتم الدراسة بالتركيز على المعهد العالى للسينما والمعهد العالى للنقد الفنى، نظرًا للأهمية الأكاديمية والبحثية التى يمثلانها والعلاقة المباشرة التى تجمع بينهما وبين الأفلام السينمائية باعتبارهما المصدر الذى يعمل على توفير الكوادر الفنية المتخصصة والمؤهلة للعمل فى صناعة الأفلام موضوع الدراسة.

● **المعهد العالى للسينما:**

تأسس المعهد العالى للسينما بموجب قرار رئيس الجمهورية رقم ١٤٣٩ لسنة ١٩٥٩ بإنشاء المعاهد الفنية العليا التابعة لوزارة الثقافة والإرشاد القومى، متضمنًا المعهد العالى للسينما, ثم صدر القانون رقم ٧٨ لسنة ١٩٦٩ بإنشاء أكاديمية الفنون، وأصبح المعهد أحد مكونات الأكاديمية بموجب هذا القانون ومن بعده القانون رقم ١٥٨ لسنة ١٩٨١ الصادر فى شأن إعادة تنظيم الأكاديمية ومعاهدها العليا.

ويهدف المعهد العالى للسينما إلى إعداد وتاهيل الكوادر الفنية الدارسة للعلوم السينمائية والتليفزيونية, وتأهيل الخريجين علميًا وعمليًا للعمل فى مجال صناعة السينما ومحطات التلفزة وفقًا للتخصصات التى توفروا على دراستها فى هذا المجال، والعمل على تنمية القدرات الإبداعية للدارسين وتأهيلهم للحصول على أعلى الدرجات العلمية، والدراسة التخصصية التى تساهم فى رقى الفكر والموهبة لمواكبة تكنولوجيا العصر وعلوم الفضائيات.(١)

ويضم المعهد الأقسام العلمية التالية:

١) قسم الإخراج.

٢) قسم التصوير والمعامل.

٣) قسم المونتاج.

٤) قسم السيناريو.

٥) قسم الصوت.

٦) قسم الديكور وتصميم الملابس.

٧) قسم الرسوم المتحركة.

٨) قسم الإنتاج.

يمنح المعهد العالى للسينما الدرجات العلميه الآتية:(٢)

١- درجة البكالوريوس فى فنون السينما فى أحد التخصصات المبينة.

٢- دبلوم الدراسات العليا فى فنون السينما فى أحد التخصصات المبينة.

---

(١) المعهد العالى للسينما. اللائحة الداخلية للمعهد العالى للسينما المجازة من مجلس أكاديمية الفنون. ص٢

(٢) المصدر نفسه. ص٤

٣- درجة الماجستير فى فنون السينما فى أحد التخصصات المبينة.

٤- درجة الدكتوراه فى الفنون أو الدكتوراه فى فلسفة الفنون فى أحد التخصصات المبينة.

وقد عمل المعهد منذ إنشائه على تحقيق الأهداف التى تأسس من أجلها، فما زالت الدراسة بالمعهد مستمرة حتى الآن، ويقوم الباحثون المنتمون للمعهد بإجراء الدراسات والبحوث العلمية والأطروحات، التى تدرس الجوانب المختلفة للفن السينمائى باعتباره موضع اهتمام المعهد، وتخصص المعهد فى فروعه الدقيقة المختلفة. وقد تضمنت الدراسات السابقة الإشارة إلى بعض الدراسات والأطروحات التى أعدت بالمعهد.

ويوضح الجدول (١-٣) الأطروحات العلمية المجازة من المعهد العالى للسينما من ١٩٧٠: ٢٠٠٥. فى الأقسام العلمية الثمانية التى يضمها المعهد؛ التى بلغت ١٣٨ أطروحة منها ٩٠ أطروحة ماجستير بنسبة ٦٥ %، و٤٨ أطروحة دكتوراه بنسبة بلغت ٣٥ % من إجمالى الرسائل المجازة من المعهد خلال الفترة من ١٩٧٠ وحتى ٢٠٠٥، ويخضع المعهد لقانون تنظيم الجامعات والقوانين المعدلة له فى كل ما يتعلق بالجوانب التعليمية والبحثية والإدارية والقانونية الخاصة بالطلاب والباحثين وإجراءات القيد والتسجيل للدراسات العليا.

جدول (١-٣) الأطروحات المجازة من المعهد العالى للسينما

من ١٩٧٠ ــ ٢٠٠٥

م	القسم	ماجستير	دكتوراه	المجموع
١	الإخراج	١٣	٦	١٩
٢	المونتاج	١٧	٩	٢٦
٣	الإنتاج	١١	٦	١٧
٤	الصوت	٩	٣	١٢
٥	الديكور وتصميم الملابس	٧	٣	١٠
٦	التصوير والمعامل	١٥	٨	٢٣
٧	الرسوم المتحركة	١١	٩	٢٠
٨	السيناريو	٧	٤	١١
	المجموع	٩٠	٤٨	١٣٨

المصدر: سجلات إدارة الدراسات العليا بالمعهد العالى للسينما.

- **المعهد العالى للنقد الفنى:**

تأسس المعهد العالى للنقد الفنى بموجب القرار الجمهورى رقم ١٦٧٢ لسنة ١٩٧٠، على أن يتبع أكاديمية الفنون بوزارة الثقافة، ويهدف إلى العمل على تخريج مجموعة مثقفة ثقافة فنية واسعة ومتخصصة للعمل فى مختلف فروع النقد السينمائى والأدبى والمسرحى والتشكيلى، وإعداد البحوث العلمية والدراسات الخاصة بالنقد الفنى وفروعه المختلفة للعمل على نهضة الفنون المختلفة وتطويرها.

ويضم المعهد الأقسام العلمية التالية:(١)

١) قسم النقد السينمائى والتليفزيونى.
٢) قسم النقد الموسيقى.
٣) قسم النقد التشكيلى.
٤) قسم نقد الباليه.
٥) قسم النقد الأدبى.

ويقبل المعهد فى الدراسات العليا الباحثين الحاصلين على مؤهلات عليا من معاهد أكاديمية الفنون ومن المعاهد والكليات الجامعية الأخرى التى تتبع الجامعات المصرية للحصول على دبلوم الدراسات العليا والقيد والتسجيل لدرجتى الماجستير والدكتوراه بالمعهد؛ ومن أمثلتها الحاصلون على بكالوريوس كليات الفنون الجميلة ويقبلون فى قسم النقد التشكيلى، والحاصلون على ليسانس الآداب أقسام اللغات وآدابها أو كليات الألسن يقبلون فى تخصص النقد الأدبى، والحاصلون على بكالوريوس كليات الإعلام قسم الإذاعة والتليفزيون يقبلون فى قسم النقد السينمائى والتليفزيونى، والحاصلون على بكالوريوس كليات الفنون التطبيقية أقسام التصميم الداخلى، والتصميم الصناعى، والنسيج والطباعة، والتصوير يقبلون فى تخصص النقد التشكيلى، أما الحاصلون على بكالوريوس كليات التربية الموسيقية فيقبلون فى قسم النقد الموسيقى.

ويوضح الجدول (١-٤) الأطروحات العلمية المجازة من المعهد العالى للنقد الفنى من ١٩٧٠: ٢٠٠٥. فى الأقسام العلمية الخمسة التى يضمها المعهد، التى بلغت ١٢٣ أطروحة منها ٦٣ أطروحة ماجستير بنسبة ٥١ %، و٦٠ أطروحة دكتوراه بنسبة بلغت ٤٩ % من إجمالى الرسائل المجازة من المعهد خلال الفترة من ١٩٧٠ حتى ٢٠٠٥.

---

(١) المعهد العالى للنقد الفنى. اللائحة الداخلية الجديدة والمجازة من مجلس أكاديمية الفنون بجلسته رقم ١٣١ المنعقدة بتاريخ ١٩٨٩/١١/٢٥، والصادرة بالقرار الوزارى رقم ٣٤٨ لسنة ١٩٨٩.

ويخضع المعهد لقانون تنظيم الجامعات والقوانين المعدلة له فى كل ما يتعلق بالجوانب التعليمية والبحثية والإدارية والقانونية الخاصة بهيئة التدريس والطـــلاب والباحثين، وإجراءات القيد والتسجيل للدراسات العليا.

الجدول (١-٤) الأطروحات المجازة من المعهد العالى للنقد الفنى

من ١٩٧٠ـ ٢٠٠٥

م	القسم	ماجستير	دكتوراه	المجموع
١	النقد السينمائى والتليفزيونى	١٤	٧	٢١
٢	النقد الموسيقى	٩	٨	١٧
٣	النقد التشكيلى	١١	٢٢	٣٣
٤	نقد الباليه	٢	**	٢
٥	النقد الأدبى	٢٧	٢٣	٥٠
	المجموع	٦٣	٦٠	١٢٣

المصدر: سجلات إدارة الدراسات العليا بالمعهد العالى للنقد الفنى.

- **كلية الإعلام ـ جامعة القاهرة:**

تُعد من المؤسسات الأكاديمية البحثية التى تهتم بدراسة الأفلام من عدة زوايا بحثية تتعلق بالدور المهم للأفلام لكونها وسيلة اتصال جماهيرى، تعرض قـــضايا المجتمع ومشكلاته وتطرح حلولاً لها من وجهة نظر القائمين بإعدادها وصناعتها، وتتركز معظم الدراسات التى تعد بالكلية فى قسم الإذاعة والتليفزيـــون، باعتبـــاره أكثر الأقسام صلةً وارتباطًا بالعمل الإعلامى والمواد السمعية والبصرية التى تعـــد المصادر الرئيسية التى يعتمد عليها الباحثون فى هذا القسم.

المؤسسات التثقيفية والدعائية:

تهدف هذه المؤسسات إلى نشر الثقافة السينمائية خلال تنظيم عروض الأفلام داخلها وإصدار النشرات الفنية والصحف المتخصصة فى الفنون والفروع السينمائية، وعقد الندوات التى تناقش الموضوعات المختلفة ذات الصلة بالسينما، وذلك بتحليل الأفلام المعروضة من قبل مجموعة من المتخصصين الذين يحضرون الندوة لهذا الغرض.

وتمثلت مثل هذه النوعية من المؤسسات فى نوادى السينما ومن أهمها نادى القاهرة للسينما؛ وجمعية الفيلم، ومركز الثقافة السينمائية، والمركز الكاثوليكى بالقاهرة، بالإضافة إلى المؤسسات الثقافية التى يكون الفن السينمائى من بين المجالات الثقافية التى تهتم بها مثل المجلس الأعلى للثقافة، الذى يضم من بين لجانه الثقافية لجنة خاصة بالسينما، ومكتبة الإسكندرية، وصندوق التنمية الثقافية الذى ينظم المهرجان القومى للأفلام الروائية والتسجيلية ويقوم بدعم الكتب المتخصصة ونشرها فى المجالات السينمائية المختلفة، بالإضافة إلى الصحف والمجلات الفنية سواء الإخبارية منها أو العلمية، ويمكن التعريف بأهم هذه المؤسسات التثقيفية التى اهتمت بنشر الثقافة السينمائية.

- **جمعية الفيلم:**

تم تسجيل جمعية الفيلم وإشهارها عام ١٩٦٠ برقم ١٣٢٩ لتزاول نشاطها فى نشر الثقافة السينمائية بدءًا من مايو ١٩٦١، وذلك بعد أن توقفت ندوة الفيلم المختار التى تنظمها مصلحة الفنون نتيجة وجودها فى حديقة قصر عابدين كمقر مؤقت لها إلى جانب ترك يحيى حقى رئيس مصلحة الفنون آنذاك لمنصبه، وقد عملت الجمعية على نشر الثقافة السينمائية من خلال الندوات والمسابقات الفنية لأهم الأفلام، وقامت بإنتاج بعض الأفلام التسجيلية الأولى للهواة الذين أصبحوا من أهم المخرجين التسجيليين مثل أحمد راشد وعطيات الأبنودى، كما أصدرت الجمعية عام ١٩٦٥ نشرتها الفصلية لأول مرة، وقد أعيد إشهار جمعية الفيلم عام ١٩٦٧ تحت رقم ٤٥٦، وما زالت الجمعية تعمل حتى الآن.

● نادى القاهرة للسينما:

تم تسجيله وإشهاره عام ١٩٦٨ برقم ١٣١٦ وبدأ نشاطه فى يناير عام ١٩٦٨، ويهدف إلى نشر الثقافة السينمائية والتعريف بالسينما فى مصر والعالم عن طريق عرض أهم الأفلام المصرية والعالمية وتنظيم الندوات التى تناقشها، وقد بدأ عروضه بعرض الفيلم الأجنبى القناع، لبرجمان، وفى عام ١٩٦٩ صدر القرار الوزارى رقم ١٥٩ بشأن إنشاء إدارة نوادى السينما وتتبع وكالة الوزارة للفنون الجميلة بوزارة الثقافة، ويتولى إدارتها أحمد الحضرى، ويكون هدفها تقديم المساعدة والمشورة الفنية لنادى القاهرة للسينما كناد نموذجى، وقد بلغ عدد أعضاء النادى حوالى خمسة آلاف عضو وهو ما جعله من أكبر أندية السينما فى العالم.

ويصدر النادى نشرة دورية أسبوعية ــ صدرت من عام ١٩٦٨ وحتى عام ١٩٩٠ ــ خاصة بكل فيلم يتم عرضه داخل النادى تتضمن أهم المعلومات عن الفيلم والتعريف به وبالمشتركين فى إعداده، بالإضافة إلى موضوعات السينما المختلفة وتعد هذه النشرة من أهم المطبوعات التى صدرت فى فن السينما والأفلام.

● مركز الثقافة السينمائية:

يعد مركز الثقافة السينمائية من المراكز المهمة فى نشر الثقافة السينمائية، ويتبع المركز القومى للسينما، ويضم مكتبة سينمائية قيمة وقاعة عرض سينمائية صغيرة، كما يصدر دليلاً سنويًا بالأفلام المصرية والأجنبية التى عرضت فى مصر خلال عام منذ عام ١٩٧٠ عندما صدر العدد الأول الذى أشرف عليه أحمد الحضرى، واستمر حتى عام ١٩٨٧، وعاد مرة أخرى للصدور بدءًا من عام ١٩٩٤.

ويعمل المركز على نشر الثقافة السينمائية بعقد الندوات الخاصة بموضوعات السينما وتنظيم العروض الخاصة لأهم الأفلام المصرية ومناقشتها، وهو بذلك يعد النافذة الثقافية للمركز القومى للسينما الذى يعمل على دعم الأفلام التسجيلية وإنتاجها بأنواعها المختلفة، كما يقوم بنشر أهم الكتب والدراسات

المتخصصة فى الفن السينمائى وأهمها سلسلة ملفات السينما التى صدر منها خمسة عشر كتابًا تناولت عدة موضوعات مهمة منها التصوير السينمائى، والصحافة السينمائية، والمونتاج والإخراج.

● **المركز الكاثوليكى المصرى للسينما:**

تأسس عام ١٩٤٩ بهدف إمداد كل من يقومون برعاية النفوس من الكهنة والمربين والآباء بالمعلومات التى يحتاجون إليها عن الأفلام الجيدة لتوجيه الشباب والأسر إليها، كما يهدف إلى العمل على إنشاء رابطة بين الجمهور والفن السينمائى تقوم على إتاحة الفرصة لمحبى مشاهدة الأفلام السينمائية للاستمتاع بهواياتهم المشروعة بما لا يتعارض مع الرغبة الإنسانية فى التطلع إلى المثل الأخلاقية العليا.

وقد تأسس هذا المركز فى صورة مؤسسة محلية ذات طابع دينى تندرج تحت مظلة المركز الكاثوليكى الدولى للسينما Centre Catholique International du Cinema الذى تأسس عام ١٩٢٨ بمدينة لاهاى الهولندية ويقع مقره الحالى فى مدينة بروكسل ببلجيكا وهو عبارة عن اتحاد موسع يضم المراكز الكاثوليكية المحلية للسينما المنتشرة فى العالم.(١)

ويضم المركز مكتبة سينمائية تضم مجموعة من الكتب المتخصصة فى الفنون والعلوم السينمائية، كما يقوم المركز بعمل أرشيف سينمائى للأفلام المصرية عن طريق عمل ملف لكل فيلم، يضم المعلومات المتاحة عن الفيلم منذ عام ١٩٢٧ وحتى الآن، ويقوم المركز بتنظيم مهرجان سنوى للأفلام المصرية منذ عام ١٩٥٢ يتم خلاله دراسة الأفلام المختارة وتحليلها من الجوانب المتعلقة بالقيم الأخلاقية والسلوكية، وتمنح الجوائز المالية وشهادات التقدير للأفلام الفائزة فى الفروع المختلفة للسينما.

---

(١) ناجى فوزى. المركز الكاثوليكى المصرى وخمسون عامًا من الثقافة السينمائية. – القاهرة: المركز الكاثوليكى المصرى للسينما، ٢٠٠٠. ص٢٣

ويقوم المركز بإصدار المطبوعات المتخصصة فى الفن السينمائى من أهمها مجلدات الدليل السنوى للأفلام المصرية التى أشرف على إعدادها فريد المـزاوى، ومجلة دليل الفنون، وهى نشرة سينمائية متخصصة تقدم موادها السينمائية باللغتين العربية والفرنسية، بالإضافة إلى الإصدارات الموسمية والمرتبطة بالمناسبات الفنية مثل المهرجان الذى ينظمه المركز، والبيان السنوى للقيم الأخلاقية التى تتـضمنها الأفلام المصرية والأجنبية.

● الصحف والمجلات الفنية:

تعددت الصحف والمجلات الفنية التى تهتم بالفن السينمائى والأفلام، وارتبط ظهورها بنشأة السينما؛ فقد صدرت أول صحيفة سينمائية فـى القـاهرة بـاسم "الصور المتحركة" عام ١٩٢٣، كما صـدرت مجلـة "معـرض الـسينما" فـى الإسكندرية عام ١٩٢٤، وتتنوع هذه الصحف والمجلات ما بين الإخبارية والتثقيفية العامة والمتخصصة، وتصدر بشكل دورى يتنـوع مـا بـين الـصحف اليوميـة والمجلات الأسبوعية والشهرية والفصلية، ويشار إليها هنا باعتبارها مـن وسـائل نشر الثقافة السينمائية وترتبط بالنقد السينمائى، وتصدر عـن مؤسـسات مهتمـة بالثقافة عامةً وليس مجال دراستها وتحليلها من الناحيـة الموضـوعية فـى هـذه الدراسة.

ويتضح مما سبق توافر المؤسسات البحثية الضرورية المتخصـصة التـى تتركز محاور الدراسة والبحث العلمى فيها حول الأفلام، التى تشتمل على معظـم الفروع السينمائية من إخراج وتمثيل وتصوير ومونتاج وسـيناريو وإنتـاج، هـذه المؤسسات وإن كانت نتائج الدراسات التى أُعدت فيها لم تظهر أو تـنعكس علـى مستوى الأفلام المنتجة؛ نظرًا للفجوة الكبيرة بين ما تصل إليه البحوث والدراسـات من نتائج، وما ينتج ويعرض من أفلام فإنها ما زالت تـؤدى دورهـا الأكـاديمى والبحثى.

ويرجع الباحث ذلك إلى غياب الثقافة السينمائية نفسها عـن العـاملين فـى المجال السينمائى وهو ما يثير التساؤل عن الدور التثقيفـى للمؤسـسات التثقيفيـة المعنية بالأمر، التى لا تصل إلى السينمائيين أنفسهم وتعمل على رفـع المـستوى

الثقافى لهم، وإحاطتهم بنتائج البحوث والدراسات العلمية وحثهم على الأخذ بما تصل إليه هذه الدراسات من نتائج لتطوير الفن السينمائى، على الرغم من تعدد المؤسسات التثقيفية وتنوعها فإنها لا تعمل وفق منظومة واحدة وتخطيط مشترك يضع الخطوط العريضة ويحدد السياسات العامة للثقافة السينمائية، وإنما تعمل كل مؤسسة وفق ما تراه مناسبًا لها ويحقق أهدافها قصيرة المدى، وهو ما انعكس بالسلب على المستوى القومى ووصلت السينما والأفلام المصرية إلى ما وصلت إليه حاليًا من تواضع فى المستوى الفنى والموضوعى والغياب شبه الكامل على المستوى الدولى.

فئات الباحثين والمستفيدين من الأفلام:

يهتم بالأفلام قطاع عريض من الناس، تختلف أهمية الأفلام بالنسبة لهم حسب الغرض الذى يحققه لهم الفيلم، فهى بالنسبة للمتفرج العادى وسيلة تسلية تحقق له الترفيه الذى ينشده، وهذه النظرة للأسف الشديد هى السائدة بين قطاع عريض من الناس حيث لا يعنى لها الفيلم سوى الترفيه والتسليه.

والحقيقة أن الفيلم بوصفه منتجًا ثقافيًا ذا طبيعة خاصة تميزه عن معظم المصادر الثقافية التى تتخذ أشكالاً مختلفة تحتاج لتوافر قدر من التأهيل لدى المتلقى مما يعوق انتشارها على نطاق واسع، وهو ما يحد من تأثيرها فى قطاع كبير من مجتمع المستفيدين، مثل الكتب التى تحتاج إلمام المستفيد بالقراءة والكتابة إلى جانب الرغبة فى القراءة من الأصل.

أما الأفلام فهى منتج ثقافى ليس له فئة محددة من المستفيدين فيمكن أن تتضمن دار العرض الشخص الأكاديمى الباحث، والمثقف العادى، والأمى الذى لا يقرأ ولا يكتب، كما تتنوع الطرق والوسائل التى تتاح بها الأفلام أمام المستفيدين دون الحاجة إلى بذل أى مجهود فى الوصول إلى الفيلم نتيجة تعدد وسائل العرض وتنوعها، تلك التى سهلت وصول الفيلم إلى المتلقى بسهولة ويسر ودون أعباء مالية باهظة.

هذا من المنظور العام للمستفيدين من الأفلام كمنتج ثقافى متاح أمام الجميع، ولكن إذا نظرنا للمستفيدين نظرة أكثر دقة لاستخلاص فئات المستفيدين الذين يتعاملون مع الفيلم من منظور بحثى باعتباره منتجا ثقافيًا ذا تأثير قوى فى المجتمع، ويحاولون دراسته وفحصه وتقويمه ونقده للوصول إلى نقاط القوة والضعف فيه، يمكن تمييز فئتين من الباحثين والمستفيدين هما:

الباحثون والمستفيدون الأكاديميون:

تهتم هذه الفئة من الباحثين والمستفيدين الذين ينتمون إلى مؤسسات أكاديمية بالأفلام من منظور بحثى ناتج عن تدريس العلوم السينمائية المتعلقة بالفن السينمائى، مثل: الإخراج، والتصوير، والمونتاج، والديكور، والإنتاج، والسيناريو، والموسيقى، والصوت، والإضاءة، وجماليات العمل السينمائى ككل فى المؤسسات البحثية التى ينتمون إليها، وتحاول الدراسات والبحوث الأكاديمية التى تعد لدراسة هذه العلوم ومدى التزام القائمين على صناعة الأفلام بها وتأثيرها فى الأفلام كفن وصناعة، هؤلاء الباحثون هم المتخصصون فى العلوم السينمائية، وينتمون إلى مؤسسات بحثية متخصصة مثل المعهد العالى للسينما والمعهد العالى للنقد الفنى.

ولكن الأفلام ونظرًا لطبيعتها الخاصة وتأثيرها المباشر فى المتلقى لفتت نظر العديد من الباحثين الذين ينتمون إلى مؤسسات أكاديمية وبحثية أخرى غير متخصصة فى الفن السينمائى مثل الجامعات ومراكز البحوث الاجتماعية، تمكنوا من رصد ظواهر بحثية فى مجالات تخصصهم وبحثهم ارتبطت بالأفلام، فظهرت علوم جديدة أدق داخل هذه التخصصات العلمية، لكون العلم لا يمكن فصله، فكل العلوم مترابطة ومتكاملة، وإن اختلفت فى مجالات بحثها إلا أن التوافق المستمر بينها ينتج دائمًا معرفة بشرية جديدة متطورة، ويمكن الإشارة إلى فئات هؤلاء الباحثين الذين يهتمون بالأفلام ويقومون بإجراء البحوث والدراسات فى مجالات تخصصاتهم العلمية استنادًا إلى الأفلام والظواهر العلمية التى يقومون بدراستها فيما يلى.

● **علماء الإجتماع والأنثروبولوجيا:**

يهتم علماء الاجتماع بالأفلام عن طريق رصد البعد الاجتماعي الذي تتناوله الأفلام ودراسته، وتحليل الظواهر الاجتماعية التي يتم تقديمها كنماذج وتأثيرها في فئة معينة من فئات المجتمع والآثار السلبية والإيجابية المترتبة عليها ومدى تفاعل المجتمع معها.

وقد تبلور مجال دراسي دقيق في علم الأنثروبولوجيا يعرف بالأنثروبولوجيا البصرية أو المرئية Visual Anthropology، وتهتم باستخدام المادة البصرية في البحث الميداني، كما تهتم بدراسة الأنساق البصرية والثقافية البصرية، أي أنها تهتم بالعملية الأنثروبولوجية في مجموعها بدءًا من تسجيل المادة والبيانات الميدانية باستخدام التسجيلات المرئية ثم تحليلها وأخيرًا نشرها وتعميمها، وتنقسم إلى نوعين رئيسيين هما: أنثروبولوجيا الفن وتعتمد على استخدام التصوير الفوتوغرافي والتصوير التسجيلي المتحرك، وأنثروبولوجيا الفراغ وتعتمد على الاستخدام الثقافي الاجتماعي للفراغ والإدراك البصري والرمزية البصرية من منظور مقارن، لذا يشدد الأنثروبولوجيون على ضرورة الإسراع بإنشاء أرشيفات للأفلام وتأسيس مراكز للاستشارات السينمائية لدعم التفاهم المتبادل بين المجتمعات الإنسانية.(١)

● **علماء النفس:**

يتركز اهتمام علماء النفس على قياس تأثير الأفلام في سلوكيات المستفيدين أو الجماهير بفئاتهم المختلفة في المراحل السنية سواء الأطفال أو الشباب أو كبار السن ومدى استجابتهم لما يشاهدونه من أفلام، ودراسة ما إذا كان التأثير والاستجابة سلبيه أو إيجابية مثل تأثير أفلام العنف وأفلام المخدرات في سلوكيات فئة معينة من المستفيدين، وهو العلم الذي يعرف بسيكولوجيا الفن.

---

(١) كولين، جان بول. كاترين دو كليبل. السينما الإثنوجرافية سينما الغد، ترجمة غـراء مهنـا ؛ مراجعة وتقديم علياء شكرى. ــ القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢. ص ٥-٨

● **علماء الإعلام والاتصال:**

يهتم علماء الإعلام والاتصال فى دراستهم للأفلام بالدور الإعلامى والتثقيفى فى زيادة الوعى لدى الجماهير، وكونها وسيلة مؤثرة من وسائل الاتصال الجماهيرى التى يمكن أن توحد الرأى العام أو توجهه نحو قضية معينة. كما تتأثر الأفلام بالجوانب الإعلامية المختلفة التى تؤثر بشكل كبير فى جماليات الفن السينمائى وهو ما يؤكد العلاقة الوثيقة بين الأفلام وعلوم الإعلام والاتصال.

● **علماء الاقتصاد:**

يهتم علماء الاقتصاد بالدور الاقتصادى الذى يمكن أن تلعبه صناعة السينما فى تنمية الاقتصاد القومى بتنمية طرق التسويق للأفلام فى الداخل والخارج إلى جانب الأبعاد الاقتصادية لصناعة السينما وانعكاساتها على المستوى القومى، وهو ما يكسب دراسات اقتصاديات السينما والتسويق السينمائى أهمية كبيرة، والأبعاد الاقتصادية المترتبة على ازدهار صناعة السينما فى الدولة أو تدهورها، وانعكاسات ذلك على الاقتصاد القومى.

● **علماء اللغة:**

هل للفيلم لغة ؟ سؤال ظل مطروحًا بشكل جدلى لفترة طويلة بين السينمائيين وعلماء اللغة؛ فاللغة عند علماء اللغة لابد أن تملك نظامًا لغويًا واضحًا وأن تملك القدرة على التواصل الفورى بين طرفى الحوار، ولها مفرداتها وقواعدها، إلا أن العديد من الدراسات أثبتت أن الفيلم السينمائى كإبداع له لغة خاصة به، قد تتفق أو تختلف مع اللغة الكلامية، إلا أنها تظل لغة خاصة بالفيلم السينمائى؛ فالصورة كانت أسبق فى التواصل من الكلمة، والمكون التعبيرى للصورة وطبيعة المشاهدة والإدراك الحسى للزمان والمكان جعل السينما تتميز بلغة خاصة وإن اختلفت عن اللغة الكلامية.[1]

---

(١) فاضل الأسود. السرد السينمائى.... ـــ القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦. ص ٢٩

فالصورة السينمائية تكتسب معنى من خلال وضعها فى نسق من المعانى الضمنية، وهو ما يعنى أن مغزى الصورة السينمائية يعتمد على البراعة الفنية فى التنسيق أكثر من اعتماده على قواعد شكلية خاصة بالبناء الصارم للجمل وهذا منبع الخلاف بين اللغويين والمنظرين للفن السينمائى عامة.(١)

● **علماء القانون:**

يهتم علماء القانون بالتشريعات القانونية المرتبطة بالأفلام على المستويين المحلى والدولى عن طريق مشروعات القوانين التى يتم سنها، الخاصة بالمصنفات الفنية ومنها الأفلام والموضوعات المتصلة بها، مثل: الإيداع القانونى، وحماية حقوق الملكية الفكرية، والرقابة والحفظ، والإتاحة، ودراسة أوجه القصور ونقاط الضعف فى التشريعات التى تسن للأفلام والمصنفات الفنية عمومًا، وقد زاد الاهتمام بالجوانب القانونية للأفلام بعد تأسيس المنظمة العالمية للملكية الفكرية، واتفاقات حماية الملكية الفكرية الدولية وانعكاساتها على المستوى القومى والدولى.

● **علماء المكتبات والمعلومات:**

علم المعلومات من العلوم البينية التى تتصل بالعديد من العلوم مثل علوم الاتصال والإعلام، وعلم النفس المعرفى، وعلم الاجتماع المعرفى، وعلم اللغة، وعلوم السينما وغيرها من العلوم، فعندما ينظر علماء المعلومات للأفلام كمصدر من مصادر المعلومات شأنها شأن الكتب والدوريات، فإن ما يمكن أن يرصدوه أو يصلوا إليه من نتائج ربما تفوق فى أهميتها وتأثيرها ما تحققه دراستهم لمصادر أخرى، تبين أهمية دراسة علماء المعلومات للأفلام كمصدر من مصادر المعلومات، مما قد يساعد على ظهور علوم أخرى تربط بين الأفلام والمعلومات فى المستقبل نتيجة لما سيتم إنجازه من بحوث علمية ودراسات فى المستقبل القريب.

---

(١) واينوك، تريفور. الاستعارة فى لغة السينما، ترجمة إيمان عبد العزيز. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٥. ص٥٩

وليس ببعيد العلاقة الوطيدة التى نشأت بين علم المكتبات والمعلومات والطب، تبلورت فى عام ١٩٦١ عندما ظهر تعريف قاموس وبستر للعلاج بالقراءة وهو التعريف الذى تبنته جمعية المكتبات الأمريكية تعريفًا مقننًا للعلاج بالقراءة عام ١٩٦٦، التى كان من نتيجتها ظهور علم الببليوثيرابيا Bibliotherapy أو العلاج بالقراءة، وهو العلم الذى يستخدم مواد قرائية لأغراض علاجية لبعض الحالات العصبية المضطربة عن طريق قراءة كتب مختارة فى صورة معينات علاجية أو محسنات إضافية للعلاج فى مجال الطب النفسى.(١)

وقد أشارت الموسوعة الدولية لعلم المكتبات والمعلومات إلى العلاج بالقراءة أو الببليوثيرابيا بأنها "علاج باستخدام مواد قرائية للمساعدة فى حل المشكلات العاطفية والاجتماعية والاضطرابات النفسية والعصبية، ويتم تطبيقه من جانب أمناء المكتبات والمرشدين والإخصائيين النفسيين والإخصائيين الاجتماعيين والمدرسين".(٢)

الباحثون والمستفيدون غير الأكاديميين:

لا يقتصر الاهتمام بالأفلام على الباحثين المتخصصين والأكاديميين فقط، وإنما تتسع دائرة الاهتمام بالأفلام لتشمل فئات أخرى كثيرة، يمكن تمييز الفئات التالية من بينها، وهم:

- **المؤرخون السينمائيون:**

تهتم هذه الفئة من الباحثين والمستفيدين بالأفلام من منظور تاريخى بحت، يعتمدون فيه على التأريخ للسينما وأحداثها خلال مجالاتها السينمائية المتعددة، وتقع على عاتقهم أمانة التأريخ بحيادية دون تدخل منهم فى تغيير الحقائق التاريخية وتسجيل جميع البيانات والمعلومات الخاصة بالحدث السينمائى أيًا كانت قيمتها.

---

(١) عبد الله حسين متولى. مبادىء العلاج بالقراءة مع دراسة تطبيقية على مرضى الفصام. ــ القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، ٢٠٠٦.ص٣٩-٤٣

(٢) المصدر نفسه. ص٥٠

● **النقاد السينمائيون:**

يهتم نقاد السينما بالأفلام باعتبارها موضع اهتمام خاص لهم، لكونهم مشتغلين بالنقد السينمائي والفن السينمائي الذي يتصل بالأفلام بشكل مباشر، فيعملون على نقدها وتحليلها لإظهار سلبياتها وعيوبها وأوجه قصورها وما يميزها من إيجابيات أو تحمله من رسالة فكرية للمجتمع الذي يتعامل معها.

● **المؤرخون التاريخيون:**

اكتسبت الأفلام أهمية كبيرة في الدراسات الحديثة في الغرب لاعتبارها مصدرًا من المصادر التي يُعتمد عليها ويُرجع إليها في كتابة التاريخ السياسي والاجتماعي والاقتصادي في فترة زمنية ما يمكن التعرف عليها أكثر عن طريق الأفلام التي تدور أحداثها خلال هذه الفترة، وتعتمد الدراسات الأثنوجرافية على الأفلام بشكل كبير باعتبارها تقوم بتوثيق الحدث كما هو دون أي تدخل من القائم على صناعة مثل هذه الأفلام الأثنوجرافية، ويسجل تاريخ الأنثروبولوجيا استخدام الفيلم في تسجيل المادة الميدانية مثل (فيلم محمد بيومي عن سعد زغلول) وأفلام روبرت فلاهرتي المبكرة مثل (نانوك ابن الشمال) الذي يعد من المحاولات الأثنوجرافية الكلاسيكية التي وثقت لأحداث تاريخية مهمة.[1]

● **المهتمون بالفن السينمائي والمثقفون:**

السينما فن جذاب يلفت نظر فئات وشرائح كثيرة من المثقفين والمهتمين بالثقافة وروافدها المختلفة ومنها الأفلام، فيكتبون عنها من وقت لآخر، كلٌ حسب اهتمامه، إلا أنها ليست مجال عملهم أو تستأثر باهتمامهم بشكل كبير، فقد كتب الأديب الكبير عباس العقاد ــ مثلاً ــ عن السينما منتقدًا إياها في بعض المشاهد والمواقف التي تُعرض على الشاشة، التي لا تتناسب مع عاداتنا وتقاليدنا المحافظة، هذه الفئة تمثل شريحة مهمة من الجمهور الذي يتعامل مع السينما والأفلام، ويجب أن يراعي صناع الأفلام المستوى الثقافي لهذه الفئة بتقديم أفلام جيدة وجادة تتناسب

---

(١) كولين،جان بول. كاترين دو كلييل. مصدر سابق. ص ٩

مع المستوى الثقافى لهذه الفئة إلى جانب الموضوعية فى المعالجة والتناول حتى لا تخسر الأفلام هذه الفئة من الجمهور.[١]

القضايا المرتبطة بالأفلام:

المقصود هنا الأفلام التى ارتبطت بقضية العرض العام للجمهور فلم تعرض أو تم منعها من قبل الرقابة، أوعدم المعرفة بها من الأصـــل، فلـم تعــرض ولــم ترفضها الرقابة وأصبحت مجهولة؛ وذلك لتنقيح الأفلام المسجلة فى الببليوجرافية، أما القضايا المرتبطة بالأفلام المعروضة التى تقوم الدراسة عليها، فسوف تنــاقش فى موضعها فى الفصول التالية.

الأفلام المجهولة:

إذا كان الفيلم الذى يتم عرضه يصبح معلومًــا للجمهــور وتــزداد معرفــة الجمهور به مع تكرار عرضه، فالفيلم الممنوع من العــرض قــد يعرفــه بعــض الجمهور إذا حظى ببعض الاهتمام من النقاد والصحافة، وأثيرت حولــه علامـــات استفهام، وبالتالى يحظى بشىء من الدعاية الإعلامية حتى وإن لم يعرض بعد ذلك أو عرض فى وقت لاحق بعد سنوات أو بوسيلة غير سينمائية مثل الفــضائيات أو التليفزيون أو خلال مواقع على شبكة الإنترنت، ولكن ماذا عن الأفلام التـــى تنــتج ولا يسمع عنها أحد سوى من عملوا فيها أحيانًا كثيرة، ويكون مصيرها المجهول؟ كيف ننظر إلى هذه الأفلام؟ هل نعتبرها مثل الكتب الممنوعة من النشر التى تمنــع وهى ما تزال مخطوطة بيد مؤلفها الذى يصبح القارىء الوحيد لهـــا؟ وهـــى هنـــا تختلف عن الكتب التى يتم مصادرتها بعد طباعتها، التى تماثل الأفلام الممنوعة من

---

(١) عصام نصر محمود سليم. السينما.. وقدرتها على التعبير عن الأحــداث الــسياسية فـــى مــصر....- القاهرة: جامعة القاهرة، كلية الإعلام، قسم الإذاعة والتليفزيون، ١٩٩٢.(دكتــوراه غيــر منــشورة) ص٢٥٢

العرض، فأحيانًا يسمح بعرض الفيلم ثم يصادر بعد عرضه بيوم أو يومين، وهو ما حدث مع فيلم خمسة باب عام ١٩٨٣ للمخرج نادر جلال، وكذلك فيلم البرىء عام ١٩٨٦ للمخرج عاطف الطيب وأفلام أخرى.

الحقيقة أن الفيلم المجهول يثير تساؤلات، ربما أكثر من الفيلم المسموح بعرضه مثل: ما هى الجهة الممولة لمثل هذه الأفلام؟ ومن يكتبها؟ وما موضوعاتها؟ وأين تم تصويرها؟ لأنه فى الوقت الحاضر ومع انتشار الفضائيات بدأت هذه الأفلام ترى النور وتعرض بكثافة ويراها الجمهور ويتأثر بها وهو ما يرفع عنها صفة المجهولة، ويكسبها صفة المعروضة، وإن كانت تعرض بدون تصاريح رقابية، لذا لم تسجل مثل هذه الأفلام فى فيلموجرافية الباحث على الرغم من مشاهدته لبعض هذه الأفلام بنفسه، والتأكد من عدم ذكرها فى المصادر المتعارف عليها على اعتبار أن الفيصل فى فيلموجرافية الباحث بين الفيلم المعروض وغير المعروض هو تصريح الرقابة بعرضه وتاريخ العرض الأول فى دار العرض السينمائى وليس فى التليفزيون أو الفضائيات.

الأفلام الممنوعة من العرض رقابيًا:

منذ أن بدأت الأفلام تشغل مساحة من اهتمامات الناس وتجذبهم إليها، بدأت فكرة الرقابة الذاتية لها خلال ما يشاهده الناس من مناظر لا تتفق مع عاداتهم، وسلوكياتهم، وقيمهم الدينية، واتجاهاتهم السياسية أحيانًا، وبالتالى ظهرت أفلام أثارت سخط الناس عليها وعلى العاملين فيها، وكتبت عنها الصحافة تهاجمها أحيانًا وتدافع عنها أحيانًا أخرى.

بدأت فكرة الرقابة على أشرطة السينما التى تعرض على الجمهور مع انتشار دور العرض التى تعرض الأفلام الروائية القصيرة، سواء المصرية أو الأجنبية التى كانت تعرض بكثافة فى ذلك الوقت، لانتشار الجاليات الأجنبية فى مصر، ويراها المصريون، ويكفى لمعرفة أهمية ذلك أن نعلم أن عدد الأفلام

الأجنبية القصيرة والطويلة التى عرضت فى مصر فى العشرينيات فقط قد بلغ ٥٢٦٤ فيلمًا حسب ما جاء فى تقرير وزارة الداخلية المصرية الصادر عامى ١٩٢٨/١٩٢٩.(١)

والحقيقة أن فكرة الرقابة على الأفلام فى مصر قد ترسخت قبل ظهور الأفلام الروائية الطويلة بفترة، عندما صدرت لائحة المطبوعات والأفلام عام ١٩١٤. وهى اللائحة التى استمر العمل بها فترة طويلة، وبالتالى مع بداية إنتاج الأفلام الروائية المصرية الطويلة وعرضها كان طبيعيًا أن تصطدم مع الرقابة بوصفها جهة لها الحق فى الاعتراض على أى فيلم تراه غير مناسب — من وجهة نظرها — للعرض على المجتمع المصرى.

ويرجع تاريخ أول فيلم روائى طويل مصرى منعته الرقابة من العرض إلى العام ١٩٢٩ وهو فيلم "مأساة الحياة" للمخرج وداد عرفى، عندما اعترضت الرقابة على مضمون القصة واعتبرته معيبًا وفاضحًا لما تضمنه من مشاهد رقص خليعة وألفاظ خارجة فى حوار الفيلم الذى يظهر على هيئة عناوين لكون الفيلم صامتًا.(٢)

وفى الثلاثينيات استمرت العلاقة بين الأفلام والرقابة علاقة الند للند، فبين الحين والحين تظهر معركة قانونية بين الرقابة والقائمين على عمل فيلم معين، قد تنتهى بالسماح بعرض الفيلم بعد حذف بعض المشاهد أو الجمل أو عمل تعديلات فى الفيلم، حدث ذلك مع فيلم لاشين عام ١٩٣٨ للمخرج فريتز كرامب، عندما تمت مصادرة الفيلم ومنعه من العرض العام فى يوم السماح بعرضه فى ١٩٣٨/٣/١٧ بأمر من وكيل وزارة الداخلية على اعتبار أن به مساسًا بالملك فاروق ونظام الحكم.(٣)

---

(١) محمود على. السينما والرقابة فى مصر(١٨٩٦– ١٩٥٢). – القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٤. ص ١١٢

(٢) على أبو شادى. مصدر سابق. ص ٧٦

(٣) المصدر نفسه. ص ١٠٩

والباحث يعتبره أول فيلم سياسى مصرى يتم منعه من العرض لفترة حيث عرض الفيلم بعد ذلك فى ١٩٣٨/١١/١٤ بعد تغيير نهايته بانتصار السلطان بدلاً من قتله، وتكرر الأمر نفسه مع فيلم "الكنز المفقود" عام ١٩٣٨ إخراج إبراهيم لاما، حيث تدخلت الرقابة بحذف بعض الجمل والفقرات الحوارية من سيناريو الفيلم قبل تصويره.

وقد تمنع الرقابة الفيلم نهائيًا من العرض وهو ما حدث مع فيلم "أغنية الحظ" للمخرج روزنبرت ـ يونانى الجنسية ـ وهو فيلم مجهول لدى غالبية النقاد وكشف عنه النقاب محمود على من واقع ملفات الرقابة.[١]

وفى الأربعينيات تستمر العلاقة بين الرقابة والأفلام بين المد والجزر، وإن طغت الرقابة من الناحية السياسية أكثر من الناحية الأخلاقية فى الرقابة على الأفلام، ففى عام ١٩٤٢ تتدخل الرقابة فى فيلم "أولاد الفقراء" إخراج يوسف وهبى بحذف بعض المشاهد والجمل من سيناريو الفيلم قبل تصويره على الرغم من معالجة الموضوع نفسه على المسرح وبالاسم نفسه، وفى عام ١٩٤٣ تتحكم الرقابة فى مصير فيلم "من فات قديمه" الذى ينتقد حزب الوفد وزعيمه مصطفى النحاس باشا وتحذف أكثر من نصف الفيلم، فيُعرض مشوهًا ويترك مخرجه فريد الجندى مجال الإخراج نهائيًا، كما تعترض الرقابة على فيلم " العامل " من إخراج أحمد كامل مرسى، وهو الفيلم الذى كان سببًا فى صدور قوانين النقابات العمالية بعد ذلك.

تستمر الرقابة فى ممارسة سلطتها القوية على الأفلام وتتدخل فى أفلام مهمة مثل: فيلم "النائب العام" إخراج أحمد كامل مرسى، وفيلم "أرض النيل" إخراج عبد الفتاح حسن، وفيلم "اكسبريس الحب" إخراج حسين فوزى، وجميعها من أفلام عام ١٩٤٦، ثم فيلم "اليتيمتين" إخراج حسن الإمام، فيلم "الريف الحزين" عام ١٩٤٨، فيلم " أمينة " إخراج جوفريدو السندرينى عام ١٩٤٩.[٢]

---

(١) محمود على. مصدر سابق. ص ١٤١– ١٤٢

(٢) المصدر نفسه. ص ١٤٧– ٢٠٦

وفى بداية الخمسينيات قبل الثورة تمنع الرقابة عرض فيلم "مصطفى كامل" للمخرج أحمد بدرخان إلى أن تأتى رقابة الثورة وتصرح بعرض الفيلم فى ١٩٥٢/١١/١٤.

كما تتدخل فى أفلام أخرى مثل فيلم "المعلم بلبل" إخراج حسن رمزى، وفيلم "أنا بنت ناس" إخراج حسن الإمام، فيلم "الخارج على القانون" إخراج محمد عبد الجواد، فيلم "أسرار الناس" إخراج حسن الإمام، فيلم "الشيخ حسن" عرض بعد ذلك باسم "ليلة القدر" إخراج حسين صدقى، فيلم "ابن النيل" إخراج يوسف شاهين، وجميعها من أفلام عام واحد فقط هو عام ١٩٥١.

وبعد قيام ثورة يوليو عام ١٩٥٢ تأسست وزارة الإرشاد القومى ــ الإعلام حاليًا ــ بالقرار رقم ٢٧٠ لسنة ١٩٥٢. ثم صدر القانون ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥ الخاص بتنظيم الرقابة على الأشرطة السينمائية والقوانين المكملة له، واللوائح التنفيذية والقرارات الوزارية التى تنظم تنفيذ هذا القانون، الذى يهدف إلى "حماية الآداب العامة والمحافظة على الأمن والنظام العام ومصالح الدولة العليا" ويعبر هذا النص الذى جاء فى المادة الأولى من القانون عن التوجه الذى ساد بعد ذلك فى استغلال السينما وتوظيفها للدعاية للنظام وتمجيده، وهو أول قوانين الرقابة بعد لائحة عام ١٩١٤، واستمر العمل به فترة طويلة طوال الخمسينيات والستينيات والسبعينيات والثمانينيات حتى صدر القانون ٣٨ لسنة ١٩٩٢م. بتعديل بعض أحكام القانون ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥م وهو ما يتم تنفيذه حتى اليوم.[١]

وطوال هذه الفترة لم يتم عرض ١٤٢ فيلمًا وفقًا لإحصاءات الباحث، وهى الأفلام التى لم يثبت عرضها بشكل جماهيرى ولم تتوافر للباحث أى مصادر تؤكد عرض هذه الأفلام؛ وبالتالى لم تدرج فى فيلموجرافية الباحث. ويوضح الملحق (14) عناوين هذه الأفلام والبيانات التى توفرت عنها دون ترتيب زمنى.

---

(١) على أبو شادى. مصدر سابق. ص ١٥٦

أما الرقابة وتأثيرها فى المستوى العام للفيلم المصرى، وإيجابياتها، وسلبياتها، والقوانين المنظمة لها، وعلاقتها بالسلطة فسيتم عرضه بالتفصيل فى الجزئية الخاصة بالرقابة فى الفصل الخامس الجزئية ٣/٥.

الخلاصة:

تتركز الخلاصة النهائية من دراسة موضوع الأفلام المصرية النشأة والدور، ومدى تأثيرها فى المجتمع فى عدة نقاط نوجزها فيما يأتى:

- وفقًا لهذه الدراسة يصبح أول عرض سينمائى فى العالم قد تم يوم ١٨٩٥/٣/٢٢ فى مدينة ليون بفرنسا.
- أما أول عرض سينمائى فى مصر فهو العرض الذى تم فى يوم ١٨٩٦/١١/٥ فى مدينة الإسكندرية، تلاه البداية الحقيقية للأفلام عامة كمصدر من مصادر المعلومات فى ١٨٩٧/٣/١٠ وهو التاريخ الذى يجب أن نؤرخ للأفلام المصرية به.
- نشأت الأفلام المصرية إخبارية قصيرة ثم تطورت إلى تسجيلية قصيرة عام ١٩٠٧ ثم روائية قصيرة عام ١٩١٧ ثم روائية طويلة عام ١٩٢٣ واستمرت هذه الأنواع بعد ذلك حتى اليوم.
- تطورت النواحى الفنية للأفلام المصرية من صامتة إلى ناطقة عام ١٩٣٢ ومن أبيض وأسود إلى ملونة عام ١٩٥٠، كما ظهرت السينما سكوب لأول مرة عام ١٩٥٥ كسينما سكوب أبيض وأسود وعام ١٩٥٦ كسينما سكوب ملونة.

الأفلام من أدوات الاتصال والمعرفة ووسيلة من الوسائل التثقيفية الفعَّالة التى تهدف إلى الارتقاء بالمجتمع وزيادة الوعى لديه، كما تلعب دورًا بارزًا فى تشكيل قيم المجتمع وعاداته وفنونه المختلفة.

- واجهت الأفلام العديد من المشاكل والقضايا التى ارتبطت بها منذ ظهورها، مثل الرقابة من الدولة والمنع من العرض العام للجماهير.
- تتنوع المؤسسات البحثية التى تهتم بالأفلام ما بين مؤسسات بحث أكاديمية، ومؤسسات تثقيفية دعائية تعمل على نشر الثقافة السينمائية.
- توجد فجوة كبيرة بين مؤسسات البحث العلمى المهتمة بالأفلام والقائمين على صناعة الأفلام مما أثر سلبًا فى المستوى العام للفيلم.
- تتعدد مؤسسات البحث العلمى التى تعمل على دراسة الأفلام من جميع الجوانب الموضوعية الخاصة بها، وعلاقتها بالمجتمع وتأثيرها فيه ومعالجتها لقضاياه وانعكاسات ذلك على فئات المجتمع المختلفة.
- الأفلام من المصادر التى يتم إجراء العديد من البحوث عليها؛ نظرًا لاهتمام فئة كبيرة من الباحثين فى تخصصات مختلفة بها، وينتمون إلى عدة مؤسسات بحثية تهتم بدراسة الأفلام وتأثيرها على فئات المجتمع المختلفة، بالإضافة إلى اهتمام شريحة كبيرة من المثقفين بالأفلام وتأثيرها فى المجتمع.

الفصل الثانى

مراحل إعداد الأفلام السينمائية

تمهيد:

سيتم فى هذا الفصل استعراض كيفية صناعة الفيلم باعتباره مصدرًا من مصادر المعلومات، ووسيطًا ثقافيًا مؤثرًا فى المستفيدين، وقد تم استخدام مصطلح "صناعة" هنا لكون الأفلام بالفعل تُصنع لتوافر مقومات الصناعة فى عملية إنتاج الفيلم ككل، فالصناعة معناها وجود مادة خام قابلة للتصنيع، صُناع على درجة من المهارة بحيث يحولون هذه المادة الخام إلى مصنوعات ومنتجات ذات قيمة، وتسويق لهذه المنتجات بحيث تُدر المال؛ لكى تستمر هذه الصناعة وتعيد دورة الإنتاج مرة أخرى.

المعنى نفسه تقريبًا ينطبق على صناعة الفيلم بوصفه منتجًا ثقافيًا يمر بمراحل ثلاث حتى يخرج إلى النور، المرحلة الأولى هى مرحلة الإعداد والتخطيط، وهى التى تتضمن إيجاد المادة الخام للفيلم، وهى القصة والسيناريو والحوار، وتوفير التمويل اللازم ووضع الخطة المناسبة لإنجاز الفيلم؛ أما المرحلة الثانية فتتمثل فى تنفيذ ما تم التخطيط له فى المرحلة السابقة؛ وتأتى المرحلة الثالثة والأخيرة وهى العرض والتوزيع أو التسويق بالمعنى التجارى لجنى الأرباح؛ حتى يتمكن الممول من الاستمرار فى ممارسة عمله فى صناعة الأفلام مرة أخرى.

المرحلة الأولى: الإعداد والتخطيط والتحضير:

المرحلة الأولى من مراحل صناعة الفيلم الروائى، وتتضمن ثلاث خطوات مهمة، هى: التمويل ومصادره، النص السينمائى الذى يعرف بالقصة والسيناريو والحوار، وخطة العمل أو الخطة التنفيذية للفيلم.

التمويل ومصادره:

تتطلب صناعة الأفلام توافر رأس المال لكونه أحد عناصر الإنتاج شأن أى صناعة، وتوفير مصدر لتمويل الفيلم يمثل العامل الأكثر أهمية بالنسبة لأى فـيلم، وكلما كان التمويل جادًا فى صناعة فيلم جيد وتوفير كافة الاحتياجـات المطلوبـة، كان العمل مميزًا، وسواء كان هذا الممول فردًا، أو مؤسسة حكومية، أو مجموعـة من الأفراد، وسواء أكان الممول يتبع دولة واحدة أم مجموعة من الممولين يتبعون دولاً مختلفة وهو ما يسمى بالإنتاج المشترك، فسيبقى التمويل هو حجر الزاوية فى صناعة الفيلم الروائى، ويبقى لرأس المال التأثير والنفوذ القوى فى هذه الصناعة.

وتميزت عدة شركات فى مجال الإنتاج السينمائى على مدى تاريخ الإنتـاج السينمائى المصرى منها الشركات الخاصة بالأفراد، مثل: شركة لوتس فيلم للمنتجة آسيا داغر، وشركة الأفلام المصرية للمخرج توجو مزراحى، والـشركة العربيـة للسينما للمنتج رمسيس نجيب؛ أما الشركات الخاصة بالدولة فمنها الشركة العامـة للإنتاج السينمائى العربى، وشركة القاهرة للإنتاج السينمائى، والمؤسسة المـصرية العامة للسينما.

كما تبلورت عدة مصطلحات ارتبطت بعملية التمويل المادى للفيلم والكوادر الفنية والإدارية العاملة فى هذا المجال منها المصطلحات التالية:

● **المنتج الممول:**

وهو الفرد الذى يتم إنتاج الفيلم لحسابه ويقوم بتوفير الأموال اللازمـه لـه، وقد يكون شخصًا ماديًا أو معنويًا. ويتخذ توفير الأموال الضرورية لعملية الإنتـاج أكثر من شكل، فقد تكون أموال سائلة متوفرة لدى المنتج الممول، ويمكن أن تكون أموال سائلة غير كافية ويتم توفير باقى متطلبات الفـيلم الإنتاجيـة علـى هيئـة مشتريات مؤجلة الدفع، ويتم سدادها بعد عرض الفيلم وتوافر الإيرادات التى تغطى متأخرات الإنتاج، وتتخذ مصادر التمويل أكثر من طـريقة مثل قـروض البنوك، أو قروض التوزيع حيث يقوم الموزع بإقراض المنتج جزءًا من المبلغ المتفق عليه ليستكمل فيلمه مقابل شراء حقوق توزيع الفليم سواء فى الداخل أو الخـارج.[(١)]

---

(١) على أبو شادى. سحر السينما . – القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦. ص ٢٤٠

● المنتج المنفذ (المنتج الفنى):

هو الشخص القائم على إدارة رأس المال ـ الذى وفره المنتج الممول ـ وتوظيفه فى عملية الإنتاج، ويظهر دور هذا المنتج المنفذ أو الفنى فى الأفلام التى تنتجها مؤسسات كبيرة أو التى تنتجها الدولة عن طريق شركات الإنتاج الخاصة بها، وكان ذلك واضحًا خلال الفترة الخاصة بالقطاع العام السينمائى فى مصر فى الفترة من عام ١٩٦٢ وحتى عام ١٩٧١. أما فى حالة الإنتاج الفردى، فغالبًا ما يكون المنتج الممول هو نفسه المنتج المنفذ.[١]

ويعتبر المنتج المنفذ أهم الشخصيات الإنتاجية فى الفيلم لأنه يتولى الإشراف المالى والفنى والإدارى على كل عناصر الفيلم، لذا يجب أن تتوفر فيه الخبرة الفنية اللازمة، والقدرة على تقدير عناصر الفيلم ومكوناته، مثل: السيناريو والمخرج والممثلين ومدير التصوير والمونتير بالإضافة إلى العناصر الحرفية الأخرى لتحديد طرق التعامل المادى معهم. بالإضافة إلى الخبرة المالية التى يتطلبها عمل الميزانية التقديرية للفيلم والحرص على عدم تجاوزها مع الحفاظ على المستوى الفنى للفيلم، والقدرة على تقدير الفيلم من الناحية التجارية لتحديد سعره أثناء العرض التجارى للجمهور وتوقعاته للأرباح التى يمكن أن يحققها الفيلم، وسوف تتضح مهام المنتج المنفذ فى جزئية خطة العمل باعتباره المسئول الأول عنها.

● مدير الإنتاج:

هو الشخص الذى يتولى القيام بالأعمال التحضيرية والإنتاجية والتنفيذية اللازمة لإنتاج الفيلم حسب الخطة التى يعدها المنتج المنفذ بمساعدة مدير الإنتاج.

---

(١) عثمان حسن عاكف. التزامات المنتج السينمائى نحو حماية حقوق الملكية الفكرية فى صناعة السينما . ـ القاهرة : أكاديمية الفنون، المعهد العالى للسينما، قسم الإنتاج، [٢٠٠١].(دكتوراه غير منشورة) ص١٦ ـ ١٨

النص المطبوع: القصة والسيناريو والحوار:

أولاً: القصة (الموضوع):

يعد إيجاد الموضوع الذى سيتم تحويله إلى فيلم سينمائى مسألة فى غاية الأهمية، وهى جزءٌ من مرحلة التحضير والتخطيط، وأحيانًا يكون هناك موضوعٌ جاهز لدى المنتج الممول فيعهد به إلى المنتج المنفذ ليبدأ عمله، وقد يكون المخرج لديه موضوع ويبحث عن ممول له، فيتم الاتفاق بينه وبين المنتج الممول على إنجازه وتحويله إلى فيلم، وقد يشترى المنتج الممول رواية أو قصة من مؤلفها، ويعهد بها إلى شخص متخصص يقوم بإعداد السيناريو والحوار لها مستمدًا الأحداث من واقع أحداث القصة أو الرواية المطبوعة، ويقوم بعض المؤلفين السينمائيين باستلهام بعض الأفلام من الأحداث الجارية، أو الأحداث التاريخية أو الشخصيات التاريخية، مثل: ثورة ٢٣ يوليو وحرب أكتوبر ١٩٧٣، وصلاح الدين الأيوبى وخالد بن الوليد، فى النهاية يصل المنتج الممول إلى غايته بالحصول على موضوع يصلح للإنتاج، فيبدأ فى اتخاذ الخطوات اللازمة لتنفيذة وتحويله إلى فيلم روائى.

ثانيًا: النص السينمائى (السيناريو):

السيناريو scenorio لفظ إيطالى معناه عرض وصفى لكل المناظر التى يتكون منها الفيلم، ويتكون السيناريو من مجموعة من المشاهد كل مشهد يتضمن مجموعة من المناظر، كل منظر يتضمن عدد من اللقطات، تشكل فى مجملها سيناريو الفيلم السينمائى، فالسيناريو هو الهيكل الرئيسى للفيلم، ومعناه الفيلم مكتوبًا على الورق على هيئة مشاهد، بمعنى السرد التفصيلى للمشاهد باستخدام لغة الصورة والصوت معًا.(١)

---

(١) عبد القادر التلمساني. فنون السينما. مجلة دار الهلال، عدد تذكارى (يناير ١٩٩٥). ص٢٣٢

يقول المخرج الفرنسى جان رينوار "إن شخصا واحدًا لا يمكنه أن يفعل كل شيء فى السينما ، فى حين أن الفن الحقيقى هو من إبداع شخص واحد".(١)

ولا ينطبق هذا الكلام إلا على كاتب السيناريو لأن السيناريو هو المادة الحية وروح الفيلم، وقد اعتبر جورج سادول السيناريو العمل الأكثر أهمية فـــى الفـــيلم، وتتحدد خطوات كتابة السيناريو بعد العثور على الفكرة الأساسية التى تستمد مـــن مصادر متعددة، تليها كتابة ملخص وافٍ للموضوع يتم تطويره بالمعالجة الدرامية للأحداث أو القصة، بعدها يتم توصيف المشاهد والمنـــاظر واللقطـــات المطلـــوب تصويرها.(٢)

ويُستمد السيناريو من مصادر متعددة أهمها المصادر التالية:

- **القصة والرواية الأدبية:**

يتمتع السيناريو بتعدد المصادر وتنوعها، تلك التى يمكن الإفادة منهـــا فـــى صياغة سيناريوهات لأفلام روائية، منها القصص والروايات الأدبية وقائمة الأفلام المصرية مليئة بالأفلام التى اعتمدت على قصص وروايات أدبية، وقد تبين للباحث وجود ٣١٨ فيلمًا روائيًا اعتمدت على روايات وقصص الأدباء المصريين، مثـــل: نجيب محفوظ ٤١ فيلمًا، وإحسان عبد القدوس ٤٣ فيلمًا، وتوفيق الحكيم ١١ فيلمًا، وطه حسين ٣ أفلام، وعبد الحميد جودة السحار ٥ أفلام، وإسماعيل ولى الدين ١٤ فيلمًا، ويوسف السباعى ١٥ فيلمًا، ويوسف إدريس ١٣ فيلمًا، وثـــروت أباظـــة ٦ أفلام، وغيرهم كثير حيث تحولت بعض أعمال مائة أديبٍ وروائيٍ مـــصرى إلـــى أفلام سينمائية خصوصًا فى الفترة من ١٩٥٢: ١٩٩٠ حيث تم إنتاج ٢٨٧ فيلمًـــا اعتمادًا على نص أدبى سبق نشرة مطبوعًا على هيئة قصة أو رواية.

---

(١) سمير الجمل. المهنة .. كاتب سيناريو . – القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠١. ص٢٥

(٢) محمد شبل الكومى. النقد السينمائى من منظور أدبى . – القاهرة : الهيئة ... ٢٠٠٣. ص١٨٨–١٩١

● **القصة السينمائية:**

المقصود بها القصة التى كتبت بغرض تحويلها إلى فيلم سـينمائى، ولـيس نشرها فى شكل ورقى مطبوع، وهذا النوع من القصص معـروف فـى الأفـلام المصرية، وتوجد نماذج كثيرة من الأفلام التى كتبت قصصها خصيـصًا للـسينما منها قصة فيلم "الله معنا" ١٩٥٥، التى كتبها إحسان عبد القدوس خصيصًا لتكـون فيلمًا وليس رواية أو قصة أدبية، وكذلك أفلام سـواق الأتـوبيس/١٩٨٣، عنبـر الموت/١٩٨٩، وأحلام هند وكاميليا/١٩٨٨. ويندرج تحت هذا المـصدر معظـم الأفلام المصرية فإذا علمنا أن الأفلام التى اعتمدت علـى الأدب المـصرى ٣١٨ فيلمًا، والأفلام التى اعتمدت على الأدب الأجنبى ٢١٢ فيلمًا، والأفلام التى اعتمدت على أفلام أجنبية ١٧٣ فيلمًا، فيكون الإجمالى ٧٠٣ فـيلم مـن إجمـالى الأفـلام المصرية البالغ ٣٠٢٣ فيلمًا، فيكون الفرق بينهم وهو ٢٣٢٠ فيلمًا، قـد اعتمـدت على مصادر أخرى غير المصادر التى ذكرت أرقامها هنا.

● **المسرح:**

تعد النصوص المسرحية من المصادر الأولية لسيناريوهات الأفلام، ولـست أبالغ إذا قلت إن الأفلام المصرية فى بدايتها قد اعتمدت على النصوص المـسرحية بشكل كبير، وتشهد على ذلك أفلام على الكسار ونجيب الريحانى ويوسف وهبـى التى سبق أن قدموها على مسارحهم، وهى ليست بالضرورة من تـأليفهم، وإنمـا اعتمدو فى إعدادها على نصوص مسرحية من الأدب العالمى والمصرى. والأمثلة كثيرة على ذلك لعل أشهرها مسرحيات الأديب الإنجليزى وليم شكسبير: هاملـت، وعطيل، وغادة الكاميليا، التى تحولت إلى أفلام أكثر من مرة.

● **الأحداث والشخصيات التاريخية:**

توجد أفلام تم صياغتها بالاعتماد على الأحداث والشخصيات التاريخية ولعل فيلم "شجرة الدر" الذى أخرجه أحمد جلال عام ١٩٣٥، هو أول فيلم يندرج تحـت هذه الفئة من المصادر، وقائمة الأفلام المصرية بها العديد من النماذج علـى هـذه الفئة مثل: فيلم الناصر صلاح الدين/١٩٦٣، وفيلم خالد بن الوليـد/١٩٥٨، وفـيلم

ثورة اليمن/١٩٦٦، وفيلم المماليك ١٩٦٦، وفيلم أبناء الصمت/١٩٧٤، وفيلم الرصاصة لاتزال فى جيبى/١٩٧٤، ولعل آخرها فيلم أيام السادات الذى أخرجه محمد خان/٢٠٠١.

- **الشخصيات العامة:**

تعد الشخصيات العامة من المصادر التى يمكن أن يتم صياغتها وتحويلها إلى أفلام سينمائية، ومن أمثلة هذه الشخصيات الممثلون أنفسهم والشخصيات السياسية والأدبية المرموقة ونجوم الفن والغناء والرياضة، ومن أمثلتها فى قائمة الأفلام المصرية فيلم سيد درويش/١٩٦٠، وفيلم مصطفى كامل/١٩٥٢، وفيلم سلطانة الطرب/١٩٧٩عن شخصية منيرة المهدية، وفيلم قاهر الظلام/١٩٧٩ عن طه حسين.

ثالثًا: الحوار:

الحوار "عبارة عن الجمل الحوارية المنطوقة على لسان شخصيات القصة، التى ندرك خلالها مجريات الأحداث وتسلسلها، ويتم صياغتها وفقًا للمشاهد التى أعدها كاتب السيناريو "ويعد الحوار جزءًا مهمًا من أجزاء الفيلم لأنه يؤثر فى المتلقى بشكل مباشر وينمى الوعى الثقافى والمعرفى لديه ويكسبه معلومات ربما يعرفها لأول مرة عند سماعها بمشاهدة الفيلم، لذا يجب أن تكون المعلومة صحيحة ودقيقة خصوصًا المعلومات التى ترتبط بالأحداث التاريخية والدينية.

خطة العمل:

تعتمد خطة العمل بالدرجة الأولى على المنتج المنفذ ومدير الإنتاج، فبعد توفير التمويل اللازم للفيلم وصياغة السيناريو وإعداده بشكل نهائى يبدأ عمل المنتج المنفذ، الذى يبدأ فى وضع الخطة الإنتاجية المناسبة لتنفيذ السيناريو وتحويله إلى فيلم سينمائى، وغالبًا ما يستغرق تنفيذ هذه الخطة ما بين شهر وثلاثة أشهر إلا أن بعض الأفلام قد تستغرق وقتًا أكثر من ذلك خصوصًا إذا كانت ذات إنتاج ضخم.

ويتم تقسيم خطة العمل إلى ثلاث مراحل تختلف مهام المنتج المنفذ فى كل مرحلة منها عن الأخرى، هذه المراحل هى:

أولاً: مرحلة التحضير والتجهيز للتصوير.

ويقوم فيها المنتج المنفذ بما يلى:[1]

1) وضع ميزانية الفيلم فى إطار المبلغ المحدد من قبل المنتج الممول.
2) الاتفاق مع كاتب السيناريو ومتابعة تنفيذ التعديلات المطلوبة.
3) اختيار مخرج الفيلم والتعاقد معه على إخراج الفيلم.
4) التعاقد مع الممثلين الذين رشحهم المخرج أو المنتج.
5) يقوم بتحديد الفنيين الرئيسيين للفيلم وهم مدير التصوير والمونتير ومؤلف الموسيقى التصويرية ومهندس الديكور.
6) وضع الجداول وخطة العمل بمساعدة مدير الإنتاج.

ثانيًا: مرحلة التصوير:

ويقوم فيها المنتج المنفذ بما يلى.[2]

1) توفير العناصر الإنتاجية اللازمة حسب الخطة الموضوعة حتى لا يتعثر التنفيذ وتزداد تكاليف الإنتاج.
2) الحسم فى القرارات التى تتعلق بسير العمل أثناء التنفيذ.
3) الإشراف على حملة الدعاية الخاصة بالفيلم، التى غالبًا ما تبدأ أثناء تصوير الفيلم.

---

(1) على أبو شادى. سحر السينما. مصدر سابق. ص ٢٤٣

(2) المصدر نفسه. ص ٢٤٤

ثالثًا: مرحلة إعداد الفيلم للعرض:

ويقوم فيها المنتج المنفذ بما يلى:[1]

١) متابعة عملية المونتاج والمكساج وطبع النسخ.

٢) تحديد وقت العرض ودور العرض التى سيعرض فيها الفيلم وعمل الاتفاقات اللازمة لذلك.

٣) تنظيم الحملة الدعائية المصاحبة للفيلم والإشراف على تنفيذها.

٤) عمل التقديرات الأولية الخاصة بحسابات الربح والخسارة بالنسبة للفيلم.

٥) عمل الميزانية الختامية للفيلم، وتحديد البنود التى تم تنفيذها والبنود الأخرى التى أصابها خلل أثناء التنفيذ.

يقوم المنتج المنفذ بإعداد خطة العمل الإنتاجية بالتعاون مع مدير الإنتاج، الذى يقوم بالمهام التالية فى إطار إعداد الخطة وتنفيذها. وهو الذى يستعين بشخص أو مجموعة من الأشخاص يقومون بعمل مساعدى إنتاج يساعدون فى إنجاز المهام التالية لمدير الإنتاج.

١) يقوم بدور همزة الوصل بين إدارة الإنتاج والمخرج والفنيين الآخرين فى الفيلم.

٢) يشترك مع مساعد المخرج الأول فى عمليات جرد السيناريو وتفريغه على هيئة جداول عمل وكشوف بمتطلبات الإنتاج.

٣) تسهيل عمل الممثلين والفنيين وتوفير احتياجاتهم.

٤) عمل الاستعدادات اللازمة للتصوير الخارجى ، واستخراج التصاريح اللازمة من الجهات المعنية.

٥) توفير المجاميع المطلوبة للفيلم (الكومبارس).

٦) القيام بالأعمال الحسابية والكتابية والإدارية المطلوبة.

---

(١) المصدر نفسه. ص ٢٤٤

المرحلة الثانية: التنفيذ أو الإنتاج:

الآن أصبح كل شيء معدًا وجاهزًا للتنفيذ وهى المرحلة الثانية من مراحل صناعة الفيلم، وهى ما يمكن تسميته بعملية الإنتاج السينمائى، فهناك مشاريع كثيرة لأفكار كانت تصلح لأن تكون أفلامًا ولم تنفذ وتوقفت عملية إنتاجها، أما الموضوعات التى تم تحضيرها وتنفيذها بالفعل فهذا ما يهمنا وتحديدًا ما عرض منها، وهى حسب فيلموجرافية الدراسة ٣٠٢٣ فيلمًا، وسوف نركز على دور كل من المخرج ومدير التصوير والمونتير فى صناعة الفيلم فى هذه المرحلة، ودورهم فى إعداد النسخة النهائية للفيلم التى يتم عرضها، نظرًا للدور الكبير والمؤثر لهم فى هذه المرحلة من صناعة الفيلم.

الإخراج:

يبدأ المخرج فى تنفيذ الفيلم عن طريق تحويل المشاهد واللقطات التى تم تجهيزها خلال عملية الديكوباج إلى لقطات مصورة على شريط الفيلم الخام الذى يستخدم لتصوير الفيلم تحت إشراف مدير التصوير.

ويعتمد إنجاز الفيلم على الإسهام الفعال للعديد من العناصر الفنية المشتركة فى الفيلم مثل التصوير، والمونتاج، والديكور، والصوت، والموسيقى، والمؤثرات، والمخرج هو الشخص الذى يقع على عاتقه مسؤلية جمع هذه العمليات معًا لكى يرى الفيلم النور فى النهاية ويصبح جاهزًا للعرض.

فالمخرج يتعامل مع كل هذه العناصر معًا، وربما فى وقت واحد مع أكثر من عنصر، وهى عملية معقدة وصعبة ويتوقف نجاحها فى النهاية على عملية أخرى، ليس للمخرج فيها أى تدخل، وهى تحميض الفيلم الذى تم تصويره فى المعمل لتظهر نتائج عمل كل هذا الفريق فى شكل شريط الفيلم المبدئى، أو ما يسميه السينمائيون الإنتاج اليومى لكى يطمئن فريق العمل على جودة العمل الذى تم إنجازه.

لذلك فإن المخرج هو الشخص الذى يملك حرية التـصرف ويلعـب دورًا مؤثرًا فى عملية إبداع الفيلم، وتكوينه بشكل نهائى بقيادتة لكل فريق العمل لتنفيـذ السيناريو المكتوب وتحويله إلى فيلم سينمائى يمكن مشاهدته.[1]

ونظرًا لكون عملية الإخراج لا تتم بشكل متوال، بل تتداخل مع العناصـر الأخرى بشكل مرحلى يسير حسب سير عملية التصوير أو رؤية المخـرج نفـسه لإنجاز العمل، حيث تبدأ علاقة التداخل بين المخرج والعناصر الأخـرى للعمليـة الإنتاجية للفيلم منذ مرحلة إيجاد السيناريو مـرورًا بمـساعدى الإخـراج ومـدير التصوير، والمونتير ومهندس الصوت ومهندس المناظر، حتـى الوصـول إلـى المرحلة النهائية، وهى خروج النسخة الأصلية الأولى والنهائية من المعمل.

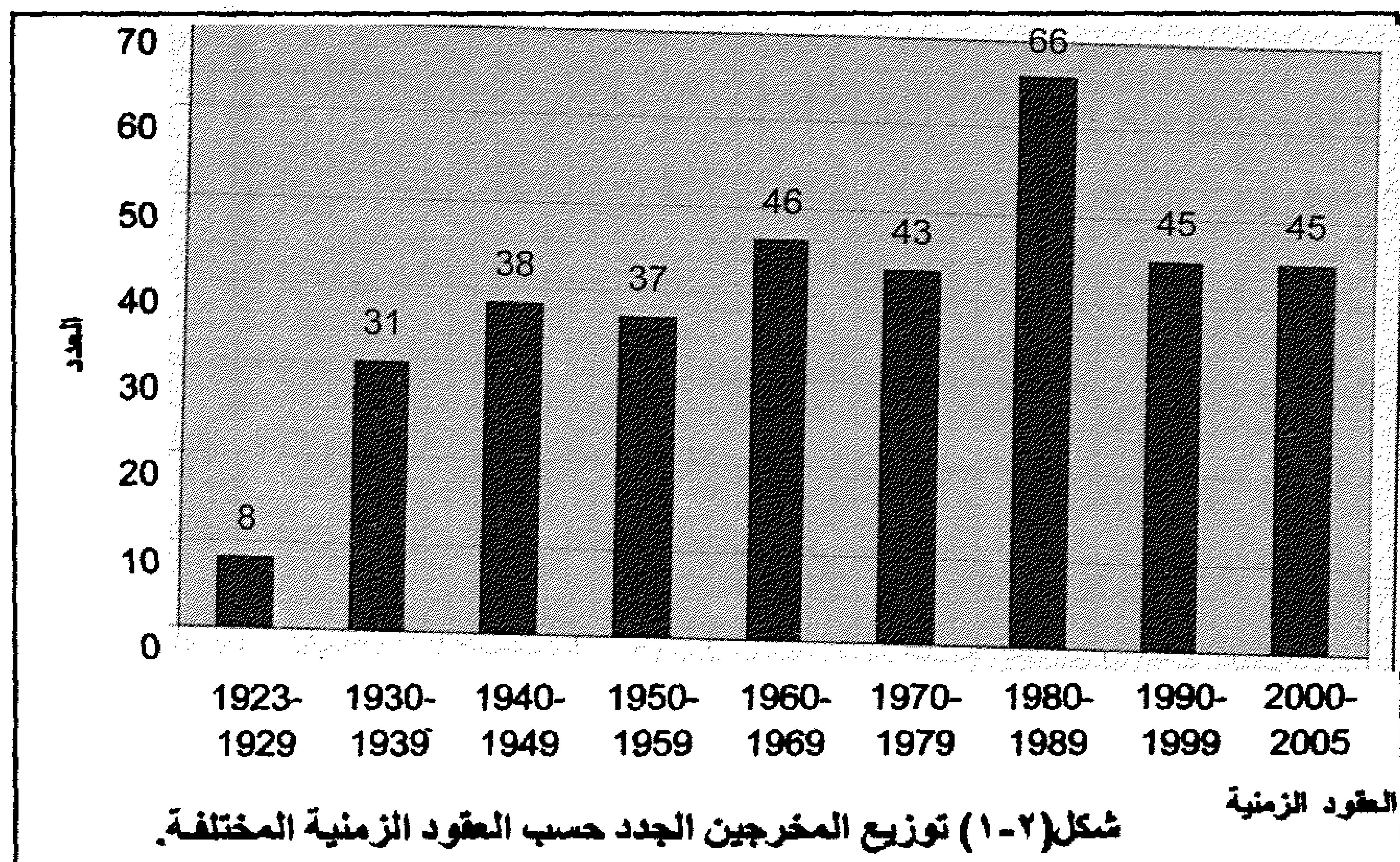
ووفقًا لفيلموجرافية الدراسة فقد قام بإخراج الأفلام المصرية البـالغ عـددها ٣٠٢٣ فيلمًا عدد ٣٥٩ مخرجًا. يـأتى فـى الرتبـة الأولـى نيـازى مـصطفى بإخراجـه ١٠٨ أفلام بنسبة ٣،٥ %، يليه فى المرتبة الثانية كل من حسن الإمام وحسن الصيفى بإخراج كلٍ منهما ٩١ فيلمًا بنسبـة ٣ % لكل منهما، وفى المرتبة الثالثة يأتى حسام الدين مصطفى بإخراجه ٨٩ فيلمًا بنسبة ٣ % تقريبًا راجع ملحق (٨) الخاص بالتوزيع التراكمى لإنتاجية المخرجين.

وتبين من الفيلموجرافية وجود ٣٠٠١ فيلمًا كان لكل فيلم منها مخرج واحد، و١٤ فيلمًا كان لكل واحد منها مخرجان، و٧ أفلام اشترك فى إخراج كـل واحـد منها ثلاثة مخرجين، وفيلم واحد قام بإخراجه خمسة مخرجين وهو فيلم "سنه أولى حب" الذى عرض عام ١٩٧٦ وأخرجه كل من(صلاح أبو سيف، عـاطف سـالم، نيازى مصطفى، حلمى رفلة، كمال الشيخ) ويعد بيان الإخراج هو البيـان الوحيـد الذى تم تسجيله بالكامل لكل الأفلام المثبتة فى فيلموجرافية الدراسة.

---

(١) المصدر نفسه. ص٢٤٧

ويوضح الشكل التالى(٢-١) توزيع المخرجين الجدد موزعين حسب العقود الزمنية المختلفة.



شكل(٢-١) توزيع المخرجين الجدد حسب العقود الزمنية المختلفة.

ويتضح من الشكل السابق ما يلى:

١) شهد عقد الثمانينيات أكبر عدد من المخرجين الجدد حيث قدم ٦٦ مخرجًا أفلامهم الأولى خلال هذا العقد.

٢) جاء عقد الستينيات فى الرتبه الثانية حيث قدم ٤٦ مخرجًا أفلامهم الأولى خلاله، تلاه عقدى التسعينيات والألفية حيث قدم ٤٥ مخرجًا فى كل عقد أفلامهم الأولى على الرغم من تراجع عدد الأفلام المعروضة خلال العقدين بشكل كبير وهذه إحدى العلاقات العكسية القليلة فى الأفلام المصرية.

٣) حدثت طفرة مهمة خلال الثلاثينيات فقد قدم ٣١ مخرجًا أفلامهم الأولى خلال العقد على الرغم من أن عدد الأفلام التى تم عرضها قد بلغ ٩٦ فيلمًا، وهذا يدل على سرعة انتشار هذا الفن الجديد وزيادة عدد العاملين فيه، وإن كان معظمهم من اليهود والأجانب المتمصرين فى ذلك الوقت.

٤) شهدت الأربعينيات طفرة هائلة فى عدد الأفلام، وعلى الرغم من ذلــك، فلم يقدم سوى ٣٨ مخرجًا جديدًا أفلامهم الأولى نتيجة وجود شبه حالــة من الثبات نتيجة العدد الكبير من المخرجين الجدد خلال الثلاثينيات.

التصوير:

يعرف معجم الفن السينمائى مدير التصوير السينمائى بأنه "هــو المــصور الأول، وهو المسئول عن توزيع الإضاءة واختيار زاوية التصوير، وحركة الكاميرا أو الكاميرات، والإشراف على حركة الممثلين وتكوين المنظر، وتوجية الإرشادات والتعليمات، التى من شأنها رفع القيمة الفنية والجمالية والتعبيرية للــصورة، وهــو يساعد فى تصميم المناظر عند تشييدها، بحيث تلائم التصوير الجيد، ويضع خطــة شاملة للعمــل تسير عليهــا وحــدة التصوير".[١]

ويلعب مدير التصوير دورًا محوريًا فى صناعة الفيلم، فــالنص الــسينمائى المكتوب للفيلم لا يصبح فيلمًا إلا بعد أن يحوله مدير التصوير إلى صورة متحركة، تتضمن كل التفصيلات التى وضحها السيناريو من رؤية مدير التصوير وإبداعــه فى تنفيذها لتتكون صورة متحركة للمشهد تستطيع أن تبهر المتلقى.

ونظرًا لطبيعة صناعة الفيلم المركبة، التى لا تتم إلا بتعاون جميــع الفئــات المشتركة فى هذه الصناعة، فإن مدير التصوير لا يعمل بمنأى عن بــاقى فريــق العمل، وإنما يتعاون مع جميع العناصر المشاركة فى صنع الفيلم بدءًا مــن كاتــب السيناريو بحيث يشرح له طبيعة العمل والبيئة التى تدور فيها الأحداث والمــشاهد والمناظر التى يتضمنها السيناريو وتقطيع اللقطــات، ويتم التشاور بينهم فــى كــل تفاصيل السيناريو حتى يلم مدير التصوير برؤية ووجهة نظر كاتب السيناريو ممــا يساعده على وضع التصور النهائى للعمل أثناء التصوير.

---

(١) سعيد شيمى. تاريخ التصوير ... مصدر سابق. ص ٥٠

كما يتعاون مدير التصوير مع إدارة الإنتاج نظرًا للطبيعة الاقتصادية لصناعة الفيلم، حيث يتم خلالها تحديد ساعات العمل وعدد أيام التصوير والأدوات التكنيكية المطلوبة والعمالة الفنية؛ حتى يتمكن المنتج المنفذ من توفيرها فى الوقت المناسب. بالإضافة إلى التعاون مع الفنيين الآخرين المشاركين فى صناعة الفيلم، مثل مهندس الديكور وذلك بشرح وجهة نظره فى التحايل الذى يمكن أن يتم فى ديكورات الفيلم بطريقة اقتصادية فنية تتفق وطبيعة الألوان المناسبة للتصوير.(١)

أما المخرج فالعلاقة بينه وبين مدير التصوير أهم علاقة فنية فى الفيلم، نظرًا للدور الكبير والقيمة الفنية والتقنية التى يمثلها مدير التصوير للمخرج باعتبار أن كل العناصر الأخرى يتم إعدادها للبدء فى التصوير، ويشترك مدير التصوير مع المخرج فى التخطيط للشكل الذى ستظهر به الصورة على الشاشة، وفى الغالب يتناقشان فى النواحى الفنية مثل اختيار أماكن التصوير المناسبة للتصوير الخارجى أو البديلة لديكورات البلاتوهات فى الأماكن الحقيقية، وتحديد اللقطات وتقطيعها وزوايا تصويرها، والإضاءة المناسبة وحركة الممثلين وحركة الكاميرا حتى يصلا فى النهاية إلى أفضل الطرق لتحويل المشهد الفيلمى من الشكل الورقى إلى الشكل المرئى.

فالبناء البصرى للصورة عمل مشترك بين المخرج ومدير التصوير الذى يقوم بابتكار الصورة حسب موهبته وثقافته السينمائية، وباستخدام أدواته حتى يحقق الهدف المرجو منه بخروج الفيلم فى أبهى صورة.(٢)

ووفقًا لفيلموجرافية الدراسة عرفت الأفلام المصرية ١٤٥ مدير تصوير فى الفترة من عام ١٩٢٣ وحتى عام ٢٠٠٥ شاركوا فى تصوير أفلام الفيلموجرافية، يأتى وحيد فريد فى الرتبة الأولى حيث عمل مدير تصوير فى ١٧٢ فيلمًا من الأفلام المعروضة، يليه فى الرتبة الثانية عبد الحليم نصر الذى عمل مدير تصوير

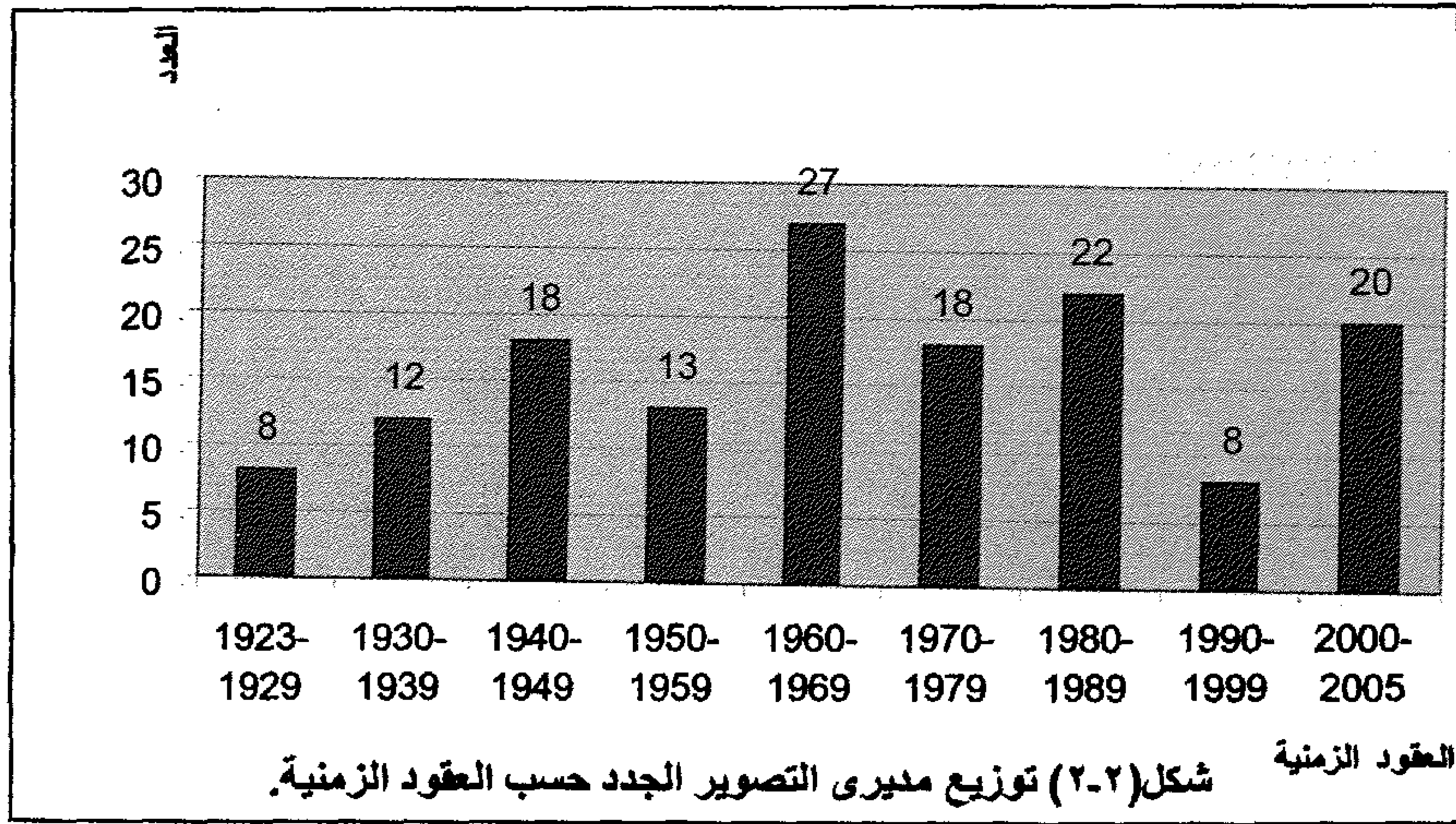
---

(١) المصدر نفسه. ص ٥١

(٢) سعيد شيمى. تجربتى مع الصورة السينمائية؛ الجزء الأول . – القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٤. ص ١٢

فى ١٣٠ فيلمًا، فى حين احتل محمود نصر الرتبة الثالثة حيث عمل مدير تصوير فى ١٢٦ فيلمًا راجع ملحق(٩) الخاص بـــالتوزيع التراكمـــى لإنتاجيـــة مـــديرى التصوير.

وتبين من الفيلموجرافية أن إجمالى عدد الأفلام ٣٠٢٣ فيلمًا، المثبـــت لـــه مدير تصوير ٣٠١١ فيلمًا، ويوجد ١٢ فيلمًا لم يدون أمامها اسم مدير التـــصوير، فى حين بلغ عدد الأفلام التى صورها مديرو التصوير وفقًا لإنتاجيتهم ٣١٥٦ فيلمًا أى بزيادة وهمية مقدارها ١٤٥ فيلمًا عن الرقم الأصلى للأفلام المدون لها أســـماء مديرى التصوير وهو ٣٠١١، جاءت هذه الزيادة نتيجة اشتراك أكثر مـــن مـــدير تصوير فى الفيلم الواحد، فتم احتساب الفيلم فى قائمة كل مدير تصوير، وبالتـــالى يصبح لدينا ١٤٥ فيلمًا اشترك فى تصويرها أكثر من مدير تصوير واحد فى تاريخ الأفلام المصرية. ويوضح الشكل التالى (٢-٢) توزيع مديرى التـــصوير الجـــدد حسب العقود الزمنية المختلفة.



شكل(٢-٢) توزيع مديرى التصوير الجدد حسب العقود الزمنية.

ويتضح من الشكل السابق مايلى:

١) عقد الستينيات هو العقد الذى شهد دخول أكبر عدد من مديرى التصوير الجدد حيث قدم ٢٧ مدير تصوير أفلامهم الأولى خلال هذا العقد.

٢) جاء عقد الثمانينيات فى الرتبة الثانية حيث قدم ٢٢ مدير تصوير أفلامهم الأولى، تلاه عقد الألفية بعدد ٢٠ مدير تصوير.

٣) خلال التسعينيات حدث هبوط كبير فى منحنى مديرى التصوير الجدد فلم يقدم سوى ٨ مديرين تصوير فقط خلال العقد أفلامهم.

٤) تأرجحت باقى العقود بين صعود وهبوط وإن كانت بمعدلات قريبة خلال الأربعينيات والخمسينيات والسبعينيات.

أما الأفلام التى لم يدون لها بيان مدير تصوير فبياناتها مثبتة فى الملحق رقم (١٥).

المونتاج. Montage:

المونتاج Montage كلمة فرنسية تعنى وصل اللقطات، أما فن المونتاج أو عملية المونتاج السينمائى فتعنى ربط شريحة فيلمية بشريحة فيلمية أخرى، أى التقطيع والتوصيل والتجميع للقطات المصورة لتركيب جزئيات الفيلم وتجميعها من حيث تكوين الأفكار والمعانى والأحاسيس والإيقاع والحركة والوحدة الفنية للفيلم السينمائى وفقًا لتسلسلها المنطقى والطبيعى الموجود فى سيناريو الفيلم.[١]

وبمنظور آخر فإن المونتاج يعنى اختيار الصورة وتركيبها، وكذلك الأحداث المصاحبة لها أو المضافة إليها، فى تتابع وترابط حسب السياق المعد والتأثير المطلوب، وترتب اللقطات بحيث توحى بفكرة مخالفة للأفكار التى توحى بها هذه اللقطات منفردة بمعنى تركيب اللقطات ودمجها فى بعضها بعضا للإيحاء بمعنى ومضمون غير المعنى الظاهر.[٢]

يعد مونتاج الفيلم السينمائى هو العنصر الفاصل فى الفيلم فتركيب لقطات الفيلم كما قال "فيزفولد بدوفكين" يمثل العلاقة الخلاقة فى الحقيقة السينمائية، وأن الطبيعة تمدنا بالمادة الخام التى يعتمد عليها التركيب، فالكلمة مثل اللقطة ليس لها

---

(١) على أبو شادى. سحر السينما. مصدر سابق. ص ١٦٣

(٢) محمد شبل الكومى. مصدر سابق. ص٢٣١

معنى بمفردها ولكن يظهر معناها خلال اللقطات الأخرى أى من اللقطة التى قبلها واللقطة التى تليها حتى تصبح اللقطات بناءً كاملاً له معنى مثل الجملـة أو الفقـرة المكتوبة.[١]

ويقول سيرجى آيزنشتين عن المونتاج " فى حين يكتفى الفيلم العادى بتوجيه العواطف، نجد أن المونتاج الفكرى يعطينا الفرصة لتوجيه عملية التفكيـر كلهـا". ويقول جودار "أنا أعيد إخراج أفلامى فى غرفة المونتاج ففى هذه الغرفة يمكن أن يتغير كل شىء بإعادة التركيب والتوليف والحذف والإضافة". كما يقـول حـسين عفيفى "إن المونتاج هو فن بناء الفيلم، فلقطة بعد لقطة يبنى المشهد ومـشهد تلـو مشهد يتكون الفيلم".[٢]

ومما يؤكد على أهمية المونتاج أن عناصر الفن السينمائى الخمـسة يـؤثر المونتاج فى عنصرين منها هذه العناصر هى:

١) التكوين Composition

٢) زاوية الكاميرا Camera angle

٣) اللقطة الكبيرة Close – up

٤) القطع Cutting

٥) الاستمرارية Continuity

المونتاج يستأثر بالعنصرين الأخيرين وهما القطع والاستمرارية، فيـستخدم القطع للوصل بين اللقطات، والاستمرارية لمتابعة ومواصلة لقطات متتابعة بترتيب ما حسب تقطيع المنظر أو المشهد. لأنه ثم فارق بين التقطيع الأوليّ للمشهد الـذى يقوم به المخرج فى مرحلة الديكوباج قبل التصوير وبين المونتاج النهائى والتقطيع

---

(١) عادل منير. إيقاع ومونتاج الفيلم في مصر . – القاهرة : المركز القومى للسينما، ١٩٩٦. ص ٧٠

(٢) هشام لاشين. حسين عفيفي؛ مهندس التوليف السينمائى . – القاهرة : صندوق التنمية الثقافيـة، ٢٠٠١. ص٦ـ٨

الذى يتم فيه مهما كانت دقة المخرج، لأن المونتير قد يكون له رأى آخر فى تقطيع بعض اللقطات، يختلف فيه مع المخرج، ويمكن أن يضيف للفيلم ويساعد على جودته.(١)

وتستغرق عملية تقطيع اللقطات ووصلها وترتيبها وقتًا طويلاً يتوقف على عدد اللقطات التى صورت للفيلم وتنوعها واختلافها، وبالتالى يبدأ المونتير فى تجميع لقطات المناظر والمشاهد الكاملة وترتيبها ترتيبًا مبدئيًا، ثم يقوم بضبط إيقاع الفيلم بضبط إيقاع كل لقطة ومشهد على حدة. بالإضافة إلى ضبط الشريط الصوتى المصاحب للصورة، الخاص بالحوار والمؤثرات الخاصة والموسيقى التصويرية، حيث يقوم المونتير بضبطها جميعًا مع الصورة تمهيدًا لعملية المزج الصوتى أو "المكساج ".(٢)

ومما سبق يتضح أن المونتاج هو فن تركيب الأحداث وعمل السياق المناسب والتوقيت المناسب لكل جزئية من السيناريو، وصياغة الإيقاع العام للفيلم ككل حسب الضرورة الفنية والدرامية للأحداث.

●وظائف المونتاج:

يقوم المونتاج بعدة وظائف مهمة ومتداخلة نلخصها فيما يلى:(٣)

١) تغيير المنظر وفقًا لما يتطلبه السيناريو.

٢) الحذف والاختصار، وتعنى حذف اللقطات التى لا تضيف جديدًا للبناء الدرامى للحدث.

٣) الانتقاء حيث يصل إلى المونتير كم كبير من اللقطات، يجب عليه أن يختار أجودها وأفضلها من حيث الإضاءة وأداء الممثلين والعوامل الأخرى، التى تخدم التعبير الدرامى الصورى.

---

(١) صفاء الليثى. نادية شكرى سيدة الصحبة . – القاهرة : صندوق التنمية الثقافية، ٢٠٠٤. ص ١٢

(٢) سلوى بكير محمود رسمى. المونتاج الصياغة النهائية للفيلم السينمائى: دراسة تطبيقية . ــ القاهرة : أكاديمية الفنون، المعهد العالى للسينما، قسم المونتاج، ١٩٩٦.(دكتوراه غير منشورة) ص٢١٠

(٣) على أبو شادى. سحر السينما. مصدر سابق. ص ١٦٩

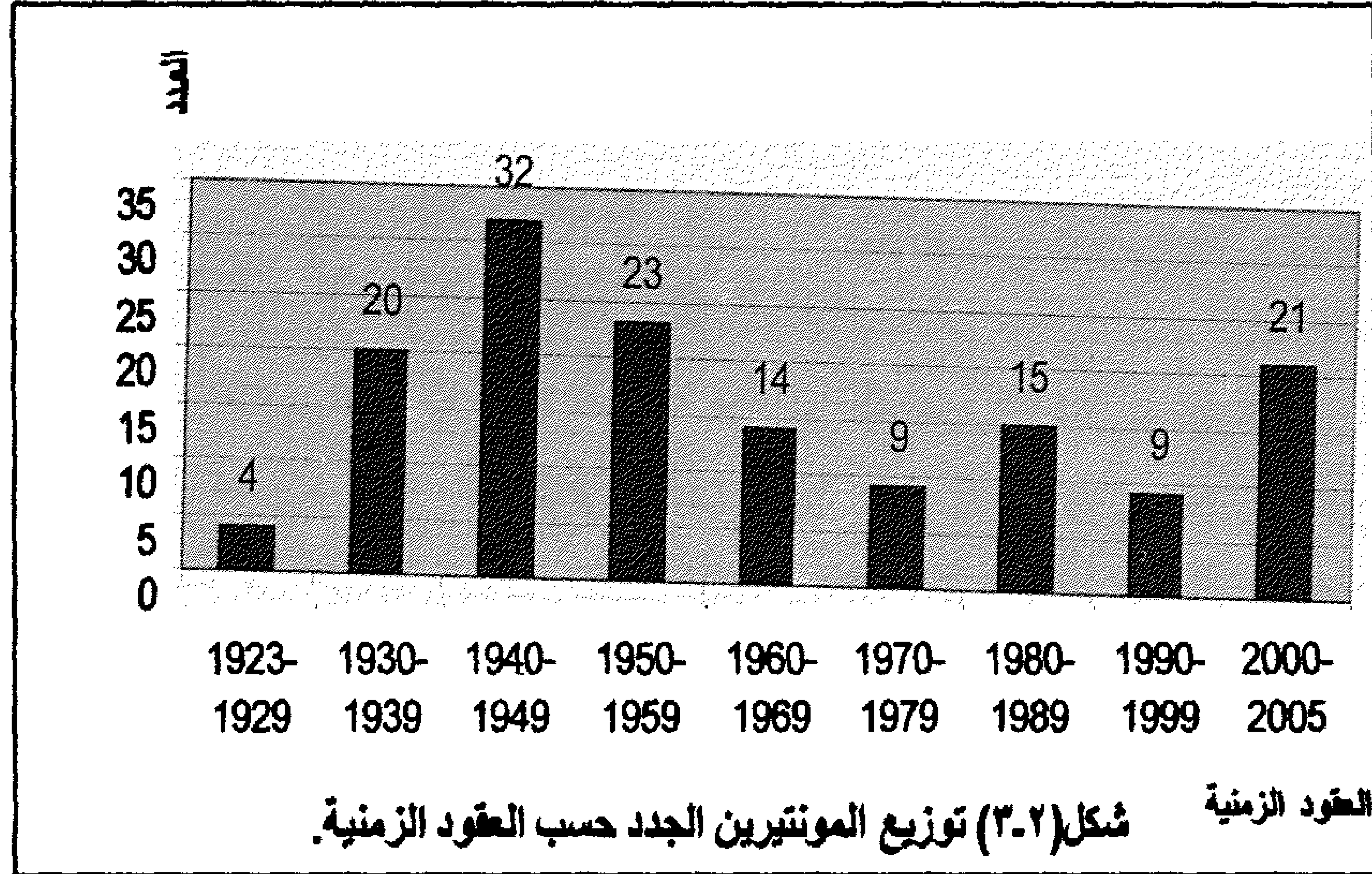
٤) تنويع وجهة النظر وتحديدها وذلك لوضع المشاهد فى علاقة محددة مع الحدث الدرامى وسياق الفيلم ويجعله شريكًا فيه، وهى وجهة النظر الذاتية للمشاهد.

٥) القدرة على خلق صورة ذهنية ناتجة عن طريقة وصل اللقطات والمشاهد فيما بينها لتكوين أفكار جديدة.

ووفقًا لفيلموجرافية الدراسة عرفت الأفلام المصرية١٤٧ مونتيرًا فى الفترة من عام ١٩٢٣ حتى عام ٢٠٠٥ شاركوا فى عمل المونتاج لأفلام الفيلموجرافية، يأتى فكرى رستم فى الرتبة الأولى حيث عمل مونتيرًا فى ٢٣٧ فيلمًا من الأفلام المعروضة، يليه فى الرتبة الثانية عبد العزيز فخرى الذى عمل مونتيرًا فى ١٧٦ فيلمًا، فى حين احتلت رشيدة عبد السلام الرتبة الثالثة حيث عملت مونتيرة فى ١٧٣ فيلمًا راجع ملحق(١٠) الخاص بالتوزيع التراكمى لإنتاجية المونتيرين.

وتبين من الفيلموجرافية أن إجمالى عدد الأفلام ٣٠٢٣ فيلمًا، المثبت له المونتير الخاص به ٢٨٦٤ فيلمًا، ويوجد ١٥٥ فيلمًا لم يدون أمامها اسم المونتير لعدم إمكانية الحصول على البيان من مصدر موثوق فيه إلى جانب ٤ أفلام، هى فى الأصل عبارة عن مسرحيات تم تصويرها وعرضها عرضًا سينمائيًا عامًا، وبالتالى لا يتم استخدام المونتاج فى مثل هذه الأفلام، فى حين بلغ عدد الأفلام التى أعدها المونتيرون وفقًا لإنتاجيتهم ٣٠١٧ فيلمًا أى بزيادة وهمية مقدارها ١٥٣ فيلمًا عن الرقم الأصلى للأفلام المدون لها مونتير وهو ٢٨٦٤، جاءت هذه الزيادة نتيجة اشتراك أكثر من مونتير فى الفيلم الواحد، فتم احتساب الفيلم فى قائمة كل مونتير، وبالتالى يصبح لدينا ١٥٣ فيلمًا اشترك فى عمل المونتاج لها أكثر من مونتير واحد فى تاريخ الأفلام المصرية.

ويوضح الشكل التالى (٢-٣) توزيع المونتيرين الجدد حسب العقود الزمنية المختلفة.



شكل(٢-٣) توزيع المونتيرين الجدد حسب العقود الزمنية.

ويتضح من الشكل السابق الآتى:

١) جاء عقد الأربعينيات فى الرتبة الأولى حيث قدم ٣٢ مونتيرًا أفلامهم الأولى خلال هذا العقد، وهو ما لم يتكرر فى أى عقد آخر على الرغم من الزيادة المطردة فى عدد الأفلام المنتجة والمعروضة سنويًا، وهو ما يفسر الزيادة الواضحة فى إنتاجية المونتيرين دون باقى الفئات المشتركة فى صناعة الفيلم، فقد حقق المونتيرون أعلى إنتاجية للفرد الواحد حيث عمل المونتير فكرى رستم فى ٢٣٧ فيلمًا.

٢) جاء عقد الخمسينيات فى الرتبة الثانية حيث قدم ٢٣ مونتيرًا أعمالهم الأولى، تلاه عقد الألفية فى الرتبة الثالثة عندما قدم ٢١ مونتيرًا جديدًا أفلامهم الأولى خلال ستة أعوام فقط.

٣) كالعادة شهد عقد الثلاثينيات طفرة كبيرة فى عدد العاملين فى مجال المونتاج عن عقد العشرينيات حيث قدم ٢٠ مونتيرًا أفلامهم الأولى خلال هذا العقد.

٤) استمر منحنى المونتيرين الجدد بين الصعود والهبوط فى الفترة ما بين عقد الستينيات حتى التسعينيات، فخلال أربعة عقود لم يقدم سوى ٤٧ مونتيرًا جديدًا أفلامهم الأولى، وهو دليل على سيطرة فئة قليلة على مجالى التصوير والمونتاج تحديدًا فى صناعة الأفلام المصرية. أما الأفلام التى لم يدون لها بيان المونتاج فيوضحها الملحق (١٥).

إعداد النسخة النهائية للفيلم:

يمر الفيلم بالمراحل السابقة من صناعته للوصول إلى مرحلة التصنيع النهائى، وهى إعداد النسخة النهائية للفيلم أو كما يسميها السينمائيون "النسخة الإستاندارد" أو النسخة السالبة من الفيلم التى سيتم طباعة النسخ الموجبة الجاهزة للعرض منها، وإعداد هذه النسخة بمثابة خروج الفيلم إلى النور واتخاذه الشكل النهائى، الذى اتفق عليه المخرج مع مدير تصويره أثناء التصوير ومع المونتير أثناء مونتاج الفيلم.(١)

فبعد الانتهاء من مونتاج الفيلم والاستقرار على اختيار اللقطات المناسبة ووصلها وتوليفها مع بعضها بعضا، يمر الفيلم بخطوات أخرى نحو الاكتمال، وتتمثل فى قيام مهندس الصوت بوضع شريط الصوت، الذى يتضمن الحوار الذى يتناسب مع اللقطات التى تم اختيارها، وتجهيز الأشرطة الأخرى المصاحبة مثل الموسيقى التصويرية والمؤثرات الخاصة ويتم عمل دمج لهذه الأشرطة وضبطها جميعًا فى عملية يطلق عليها "المكساج" أى المزج الصوتى.(٢)

عند هذه الحالة يصبح الفيلم جاهزًا للطبع حيث يبدأ المخرج وفريق العمل الفنى المشرف على الفيلم فى متابعة عملية طبع نسخ الفيلم النهائية وتحميضها، التى تتضمن النسخة الأصلية للفيلم "الماستر" وهى نسخة الفيلم السالبة والنسخ الموجبه التى سيتم توزيعها على دور العرض فى مرحلة عرض الفيلم وعددها حسب دور العرض المتفق عليها لعرض الفيلم.

---

(١) سلوى بكير محمود رسمى. مصدر سابق . ص٢١١

(٢) هابى، برنارد لـ. الفيلم والمعمل، تأليف برنارد لـ. هابى؛ ترجمة عفت عبد العزيز كامل . ــ القاهر: مركز الحضارة العربية، ٢٠٠٠. ص٧٠

المرحلة الثالثة: العرض والتوزيع:

عند الانتهاء من عملية إعداد النسخة النهائية للفيلم، يصبح الفيلم جاهزًا للعرض العام على الجمهور، وهنا تنتهي العملية الإنتاجية تمامًا وتبدأ مرحلة الترويج والتوزيع للفيلم لجنى الأرباح وتحصيل ماتم إنفاقه على إنتاج الفيلم لإعادة دورة الإنتاج مرة أخرى، ففى أثناء إعداد الفيلم يقوم المنتج المنفذ بحجز دور العرض المناسبة لعرض الفيلم وتحديد سعر الفيلم والنسبة المتفق عليها بين دور العرض والمنتج وعدد أسابيع العرض.

كما يقوم المنتج المنفذ بالاتفاق على عملية توزيع الفيلم خارج مصر وتحديد الفترة الزمنية، والقيمة المادية المقابلة لشراء حق عرض الفيلم فى الخارج، وهى عملية صعبة يدخل فيها الفيلم المصرى فى منافسة شديدة مع أفلام دول أخرى، حيث تسيطر شركات معينة على سوق التوزيع الخارجى، وهذا العامل يؤثر تأثيرًا مباشرًا فى العملية الإنتاجية واستمراريتها.

أثناء عقد المنتج المنفذ لهذه الاتفاقيات لتسويق الفيلم فى الداخل والخارج يقوم باستخراج التصاريح الرقابية بعرض الفيلم لأن تصريح الرقابة بالموافقة على السيناريو ـ يكون هذا التصريح لمدة عام فقط ـ ينتهى بتحويل السيناريو من الشكل الورقى المكتوب إلى الشكل الفيلمى المرئى، وهو مايتطلب إعادة عرض الفيلم على الرقابة مرة أخرى للموافقة على عرضه بعد مطابقته ومراجعته على السيناريو الذى وافقت عليه الرقابة سابقًا، وهنا قد يتعرض الفيلم لبعض المشكلات والعراقيل نعرض لها بالتفصيل فى جزئية الرقابة على الأفلام فى الفصل الخامس.
ومن واقع فيلموجرافية الدراسة تم عرض عدد ٣٠٢٣ فيلمًا مصريًا وتوزيعها فى الفترة من عام ١٩٢٣ حتى نهاية عام ٢٠٠٥.

وقد ارتبط عرض وتوزيع الأفلام المصرية بالعديد من القرارات والقوانين التى تنظم عملية عرض الأفلام على الجمهور فى الداخل [التوزيع الداخلى] والخارج [التوزيع الخارجى] منها القانون رقم ٣٧٣ لسنة ١٩٥٦ الذى نص فى مادته الأولى "على دور العرض السينمائى العامة فى مصر أن تخصص فى كل موسم فترة لا تقل عن أسبوع لعرض الأفلام المصرية ، وتقسم السنة بحكم هذه المادة إلى ثلاثة مواسم تبدأ فى أول سبتمبر وأول يناير وأول مايو على التوالى" كما حدد الأفلام المصرية بأنها "الأفلام الناطقة باللغة العربية والمنتجة برأس مال مصرى أو التى أسهم فى إنتاجها رأس مال مصرى بنسبة لا تقل عن ٥٠%". أما المادة السادسة فقد حددت أنه "لا يجوز الترخيص بتصدير أى فيلم مصرى إلى الخارج إلا بعد موافقة لجنة تشكل بقرار من وزير الإرشاد القومى ورئاسة مدير عام مصلحة الفنون".(١)

والقانون رقم ٣٤ لسنة ١٩٧٥ الذى ألزم المنتجين والموزعين السينمائيين المصريين بإيداع نسخة مقاس ٣٥ مم من كل فيلم سينمائى لدى الإدارة العامة للمصنفات الفنية قبل الترخيص بالعرض أو التصدير للخارج.(٢)

وقد ارتبطت شركات التوزيع بالأفلام منذ الثلاثينيات عندما تأسست أول وأهم شركة متخصصة فى توزيع الأفلام فقط وهى "شركة منتخبات بهنا فيلم" عام ١٩٣٥ فى الإسكندرية، وأسسها الإخوة إدوار وميشيل وجورج بهنا بالاشتراك مع إدوار خياط، وقد استمرت الشركة فى توزيع الأفلام المصرية حتى عام ١٩٦٧ ووزعت حوالى ٢٢٠ فيلمًا.(٣)

وقد عرفت الأفلام المصرية شركات توزيع متعددة على مدى تاريخها منها "شركة شارل ليفشتر" أسسها شارل ليفشتر عام ١٩٣٩ واستمرت فى العمل حتى عام ١٩٥٤ ووزعت حوالى ٤٧ فيلمًا، ومن شركات الخمسينيات "شركة دولار

---

(١) على أبو شادى. وقائع السينما المصرية . ـ ط٢ . ـ القاهرة : الهيئة ...، ٢٠٠٤. ص ١٦٣

(٢) المصدر نفسه. ص ٢٣٠

(٣) إلهامى حسن. تاريخ السينما في مصر . ـ القاهرة : صندوق التنمية الثقافية، ١٩٩٥. ص ٧٦

فيلم" أسسها إسماعيل الكردى وأولاده عام ١٩٥٢ ووزعت أكثر من ٦٨ فيلمًا، وشركة "الشرق للتوزيع" التى أسسها محمود شافعى وإمام شافعى وجان خورى عام ١٩٥٣ ووزعت حوالى ١٠٧ أفلام، وشركة "أفلام نهضة الشرق" أسسها بول مرديان، وشركة "أفلام إدوار خياط" أسسها إدوار خياط بعد انفصاله عن إخوان بهنا، وشركة "أفلام عبد الرحمن يزدى" أسسها عبد الرحمن يزدى، والشركة العامة لتوزيع وعرض الأفلام السينمائية، التى تولت توزيع أفلام القطاع العام وبعض أفلام القطاع الخاص، التى كانت تقدم لها الدعم المادى خلال سلف التوزيع فى فترة الستينيات، وهى الشركة التى قامت بشراء شركتى "دولار فيلم" وشركة "الشرق للتوزيع" وهما أكبر شركتى توزيع فى الستينيات من أجل السيطرة على سوق توزيع الفيلم المصرى.(١)

كما جمعت شركات بين الإنتاج والتوزيع السينمائى خلال عملها فى الفن السينمائى مثل شركة "أفلام النيل" التى أسسها إخوان تلحمى، وشركة "نحاس فيلم" التى أسسها إدمون نحاس خلال الأربعينيات؛ وشركة "أفلام القاهرة" التى أسسها إبراهيم وردة، وشركة "أفلام أستوديو الأهرام" التى أسسها إفراموسى وآخرون، وشركة مصر للتمثيل والسينما، والمؤسسة المصرية العامة للسينما.

ولم يقتصر عمل هذه الشركات على توزيع الأفلام التى تنتجها فقط بل قامت بتوزيع العديد من الأفلام من إنتاج شركات أخرى خلال الفترة التى عملت فيها فى هذا المجال.

وقد مرت عملية توزيع الأفلام المصرية بمراحل ازدهار خلال الثلاثينيات والأربعينيات ومراحل كساد خلال الفترات التالية، نتيجة تحكم عوامل كثيرة فى عملية تسويق الفيلم المصرى وتوزيعه، على الرغم من توفر المقومات الأساسية لصناعة الأفلام فى فترة مبكرة خلال شركات الإنتاج ودور العرض وشركات التوزيع التى تأسست خلال الثلاثينيات.

---

(١) المصدر نفسه. ص ١٣٩ :١٦٥

بالإضافة إلى ازدهار أنشطة التسويق المختلفة من تمويل وتوزيع وعرض وإعلان خلال الأربعينيات والخمسينيات، إلا أن تكرار الموضوعات نفسها والاقتباس الفج من الأفلام الأجنبية وعدم الاهتمام بالمستوى الفنى والموضوعى للأفلام، وزيادة إنتاج الأفلام الهزلية ضعيفة المستوى بهدف الربح السريع، قد ساعد على تقلص توزيع الفيلم المصرى تدريجيًا، وظهور عوامل أخرى أثرت تأثيرًا مباشرًا فى الفيلم المصرى، منها: ظهور التليفزيون فى بداية الستينيات وانتشاره السريع خلال السبعينيات، وزيادة عدد القنوات الفضائية المتخصصة فى عرض الأفلام العربية، وخصوصًا المصرية منها بكثافة مع استمرار ضعف الفيلم المصرى من الناحيتين الفنية والموضوعية؛ نتيجة عدم تحديث الآلات المستخدمة فى إنتاج الأفلام والمعامل والأستوديوهات وتكرار الموضوعات نفسها، وعدم قدرة الفيلم المصرى على فتح أسواق توزيع جديدة تمكنه من المنافسة على المستوى الدولى.(١)

الخلاصة:

يمكن أن نستخلص من دراسة صناعة الأفلام وفئات المستفيدين ومؤسسات البحث العلمى المهتمة والمستفيدة من الأفلام النتائج والنقاط التالية:

- يمر الفيلم بمراحل ثلاث قبل ظهوره وعرضه للجمهور عرضًا عامًا هى مرحلة الإعداد والتحضير والتجهيز ثم مرحلة التنفيذ وأخيرًا مرحلة العرض والتوزيع.
- يلعب التمويل دورًا مؤثرًا فى صناعة الفيلم وعندما يتوافر التمويل الجيد للفيلم تكون النتيجة فيلمًا جيد المستوى من الناحيتين الفنية والموضوعية.

---

(١) عبد الحميد عباس عبد الحميد السيد. تسويق الأفلام المصرية محلياً وعالمياً وقياس تكاليف تسويقها لأغراض الكفاية. ــ القاهرة : أكاديمية الفنون، المعهد العالى للسينما، قسم الإنتاج، ١٩٨٨. (دكتوراه غير منشورة) ص ٢٣٠ ــ ٢٣٣

- تتنوع المصادر التى يمكن الاعتماد عليها فى الحصول على أفكار جيدة تصلح للتحويل إلى سيناريوهات أفلام.
- المخرج ومدير التصوير والمونتير وكاتب السيناريو والمنتج يمثلون الركيزة الأساسية لصناعة الفيلم.
- تحتاج صناعة الأفلام إلى توفير الكوادر الإدارية القادرة على إدارة العملية الإنتاجية بكفاءة ومرونة.
- تلعب الحملات الدعائية المصاحبة للفيلم دورًا بارزًا فى الترويج له من أجل جذب الجماهير وزيادة الإقبال على مشاهدته.
- يعد الموزع من الشخصيات المؤثرة فى عملية صناعة الأفلام، خصوصًا فى حالة عدم توافر الميزانية المادية اللازمة للإنتاج، حيث يسهم فى عملية الإنتاج خلال سلف التوزيع التى يقدمها للمنتج أثناء إعداد الفيلم.
- تعد صناعة الأفلام من الصناعات التى يمكن الاعتماد عليها فى زيادة الدخل القومى إذا ما أحسن استغلالها وتوفير الإمكانات المادية والفنية والإدارية اللازمة لها.

الفصل الثالث

الضبط الببليوجرافى للأفلام المصرية

تمهيد:

يعد الضبط الببليوجرافى المحور الأول من محاور الدراسة الثلاثة، ويتناول هذا الفصل دراسة الضبط الببليوجرافى للأفلام خلال موضوعين رئيسيين هما: جهود الضبط الببليوجرافى السابقة خلال عرض البيانات التعريفية التى استخدمها القائمون على هذه الببليوجرافيات، والبطاقة المستخدمة وتحليل البيانات المستخدمة فيها، ومن هم القائمون بإعداد هذه الببليوجرافيات، والفترات الزمنية التى غطتها ببليوجرافياتهم، وظروف إعدادها، والتحليل الكمى لها ومقارنتها مع بعضها بعضا.

أما الموضوع الثانى؛ فهو ببليوجرافية الدراسة التى أعدها الباحث بنفسه والحاجة التى دعت إلى إعدادها، وحدودها، والمصادر التى اعتمد عليها الباحث أثناء إعدادها، وكيفية بنائها وتكوينها وتنفيذها والوسيط المستخدم، الذى أتيحت عليه الببليوجرافية، أما الدراسة الببليوجرافية فسوف يتم معالجتها ودراستها فى الفصل التالى.

جهود الضبط الببليوجرافى السابقة:

لم تكن الببليوجرافية التى أعدها الباحث لهذه الدراسة المحاولة الأولى لضبط الأفلام، وإنما سبقتها محاولات أخرى، غلب عليها تسجيل قوائم بعناوين الأفلام المعروضة والمنتجة فى فترة زمنية محددة والتعليق عليها أو تحليلها، مع تسجيل لبعض البيانات المنقوصة والمغلوطة والمتناقضة مع بعضها بعضًا.

كما أن محاولة الدولة لضبط الأفلام وتوثيقها لكونها تراثًا ثقافيًا وأدبيًا يجب الحفاظ عليه لم تكتمل فى كل مرة كان يُتخذ فيها قرار بهذا الشأن، وما دفع الباحث إلى إعداد ببليوجرافية خاصة بالدراسة، هو عدم توافر المواصفات اللازمة فى أى من هذه المحاولات وشمولها بحيث يمكن الاعتماد عليها أو تعديلها لعمل الدراسة

الببليومترية المطلوبة على الأفلام، وسوف يتضح صدق هذا الرأى عندما أعـرض هذه الجهود أولاً لتوثيقها، وثانيًا اعترافًا بجهود من سبقنى على طريق ضبط الأفلام المصرية وتوثيقها حتى إن كانت محاولاتهم تنقصها عوامل كثيـرة بحكـم عـدم تخصصهم فى العمل الببليوجرافى، على أمل بناء أرشيف مصرى كامـل وموثـق للأفلام المصرية بأنواعها المختلفة.

بيانات تعريفية:

هل يوجد ضبط حقيقى للأفلام الروائية المصرية ؟ كان هذا السؤال ملحًـا عند إعداد خطة هذه الدراسة، لكون الضبط يمثل عصب هذه الدراسة ولـم يملـك الباحث أن يجيب بنعم أو بلا، كانت الإجابة تحتاج إقامة الـدليل عليهـا، لـذا دأب الباحث على البحث عن الجهود والمحاولات التى قام بها المهتمون بالأفلام، حتـى إن كانت محاولات بسيطة، أولاً لحـصرها؛ وثانيًـا لتحليلهـا وتقويمهـا؛ وثالثًـا للاسترشاد بها وبما تتضمنه من معلومات عن الأفلام حتـى إن كانـت بـسيطة. وكانت نتيجة هذا البحث حصر ثلاث عشرة محاولة يمكن الوقوف عنـدها لـضبط الأفلام، وإن كان مصطلح الضبط هنا يكاد يكون غير ملائم ويمكـن أن نـسميها تجميعات أو قوائم للأفلام فى فترات زمنية معينة، هذه المحاولات وفقًـا لتسلـسلها الزمنى هى:

قائمة جاك باسكال (١٩٤٨):

وردت هذه القائمة ضمن كتاب جاك باسـكال "الـدليل الـسينمائى للـشرق الأوسط وشمال أفريقيا"[1] وتضمن هذا الدليل بيانًا بالعروض الـسينمائية الأولـى للأفلام فى مصر والشرق الأوسط وشمال أفريقيا وكان باسكال يصدر هذا الـدليل كل عامين بدءًا من عام ١٩٤٨ حتى عام ١٩٥٤ مع تحديث القائمة بإضافة أفـلام العامين إلى القائمة الخاصة بكل دولة.

---

(١) جاك باسكال. الدليل السينمائى للشرق الأوسط وشمال أفريقيا . – ط ٤ . – القاهرة : جـاك باسـكال، ١٩٥٤.

الدليل السنوى للأفلام المصرية (١٩٥٣):

ظهر أول إصدار من هذا الدليل عام ١٩٥٣ بعنوان "دليل السينما المصرية لموسم ١٩٥٣/١٩٥٢"[١] ثم تلاه إصداران آخران بعنوان "دليل الأفلام المصرية" عامى ١٩٥٦[٢]، و١٩٦٣.[٣] أشرف على إعداد هذه الأدلة فريد المزاوى سكرتير المركز الكاثوليكى المصرى للسينما فى ذلك الوقت، فى محاولة لعمل أرشيف خاص بالمركز يتضمن بيانات عن الأفلام مع تحليل لها واختيار أفضلها للاشتراك فى المسابقة السنوية للأفلام، التى يشرف عليها المركز لمنح جوائز لأفضل الأفلام خلال كل موسم، وقد كانت هذه الأدلة بمثابة تجميع للنشرات السنوية التى كانت تصدر عن أفلام كل موسم سينمائى منذ تأسيس المركز الكاثوليكى فى عام ١٩٤٩، مع إضافة الأفلام التى يتم تجميع بياناتها، وقد عرضت فى الفترة السابقة على تأسيس المركز.[٤]

قائمة حسن إمام عمر(١٩٥٩):

نُشرت هذه القائمة ضمن كتابه "الفيلم العربى" الذى صدر عام ١٩٥٩، عن دار التحرير للطبع والنشر وتتضمن حصرًا للأفلام المصرية خلال الفترة من عام ١٩٢٧ حتى عام ١٩٥٩.

---

(١) فريد المزاوى. دليل الأفلام المصرية ١٩٥٣/١٩٥٢ . – القاهرة : المركز الكاثوليكى المصرى للسينما، ١٩٥٣.

(٢) فريد المزاوى. دليل الأفلام المصرية ١٩٥٥/١٩٥٣ . – القاهرة : المركز الكاثوليكى المصرى للسينما، ١٩٥٦.

(٣) فريد المزاوى. دليل الأفلام المصرية ١٩٦٢/١٩٥٥ . – القاهرة : المركز الكاثوليكى المصرى للسينما، ١٩٦٣.

(٤) ناجى فوزى. المركز الكاثوليكى ... مصدر سابق. ص ١٢١ ـ ١٧٤

السينما المصرية فى موسم [١١ جزءًا] (١٩٦٧):

قدم هذا الدليل عبد المنعم سعد وصدر منه ١١ جزءًا عن الأفلام الجديدة التى لم يسجلها فريد المزاوى، وذلك فى الفترة من عام ١٩٦٧ حتى عام ١٩٧٧. وهو كتاب سنوى يقدم الأفلام التى تم عرضها خلال العام السابق على نشر الكتاب مع تحليل نقدى لها على مستويين، المستوى الأول من ناحية المضمون الاجتماعى، المستوى الثانى من ناحية الشكل العام.

قائمة يوسف سلامة وعياد عبد السيد (١٩٦٨):

هذه القائمة غير منشورة وقد قدمت إلى الأرشيف القومى للفيلم عندما صدر القرار الوزارى رقم ١٢٩ بتاريخ ١٩٧٠/٥/٤ بتأسيسه. ولا تتوافر بيانات عنها لتعذر الحصول عليها.

الدليل السنوى لمركز الثقافة السينمائية (١٩٧٠):

أصدر هذا الدليل مركز الثقافة السينمائية التابع للمركز القومى للسينما تحت إشراف أحمد الحضرى بدءًا من عام ١٩٧٠، ومازال يصدر حتى الآن، ويقدم حصرًا بالأفلام المصرية خلال عام أو موسم سينمائى كامل، وهو عبارة عن بيانات الفيلم وملخص للقصة، وضم الدليل إلى جانب الأفلام الروائية الطويلة، الأفلام القصيرة والتسجيلية والأفلام الأجنبية، ويخصص أجزاء من الكتاب عن المواهب المفقودة والجديدة، وأسابيع الأفلام ونوادى وجمعيات السينما، والإصدارات الجديدة من الكتب فى مجال السينما.

دليل شركة مصر للتوزيع ودور العرض (١٩٧٨):

أصدرت الشركة هذا الدليل الذى أشرف على إعداده منير محمد إبراهيم، الذى قدم حصرًا للأفلام المصرية من عام ١٩٢٧ حتى عام ١٩٧٧.

صندوق دعم السينما (١٩٨٣):

أصدر صندوق دعم السينما عام ١٩٨٣ قائمة شركة مصر للتوزيع ودور العرض مضافًا إليها أفلام الفترة من عام ١٩٧٨ حتى عام ١٩٨٢، واستمر فى تقديم بانوراما سنوية للأفلام الروائية حتى عام ١٩٨٧.

صندوق التنمية الثقافية (١٩٨٨):

تولى صندوق التنمية الثقافية إصدار بانوراما للأفلام المصرية بدءًا من عام ١٩٨٨ ومازالت تصدر تحت عنوان بانوراما السينما المصرية، صدر منها (١٨) عددًا من عام ١٩٨٨ حتى ٢٠٠٥ وتتضمن حصرًا كاملاً للأفلام السينمائية المصرية التى عرضت خلال عام وتقدم البيانات التالية عن الفيلم(اسم الفيلم، والمخرج، والقصة والسيناريو والحوار، والتصوير، والمونتاج، والموسيقى التصويرية، والديكور، وشركة الإنتاج، وشركة التوزيع، والممثلين، وتاريخ العرض الأول، ومدة العرض) بالإضافة إلى ملخص لموضوع الفيلم باللغات العربية والإنجليزية والفرنسية، واقتصرت البانوراما على الأفلام السينمائية فقط حتى العدد الصادر فى عام ١٩٩٦، وأضيفت الأفلام التسجيلية إلى البانوراما بدءًا من العدد الصادر عام ١٩٩٧ وحتى الآن، وغالبًا ما تصدر البانوراما أثناء انعقاد المهرجان القومى للأفلام الروائية والتسجيلية الذى ينظمه صندوق التنمية الثقافية كل عام.

أرشيف سمير فريد الخاص (١٩٨٥):

يقوم سمير فريد بإعداد أرشيف خاص للأفلام المصرية منذ عام ١٩٦٥ حتى الآن، هذا الأرشيف مازال حتى اليوم غير منشور ويعتبره صاحبه نواة لموسوعة متكاملة عن تاريخ السينما المصرية، ويقوم بتجميع بياناته وفقًا لاستمارة جمع بيانات وضعها سمير فريد بنفسه وفقًا للبيانات التى يرغب فى تسجيلها، هذه الاستمارة تم تطويرها فى مراحل ثلاث آخرها عام ١٩٨٥، وتتضمن ٦٣ بيانًا عن الفيلم، مع العلم بأن بيانات الأفلام بدءًا من عام ١٩٦٥ قام سمير فريد بتجميعها بنفسه دون الرجوع إلى محاولات سابقة مع قيامه بتصويب الأخطاء التى وردت فى المحاولات السابقة التى اعتمد عليها لحصر الأفلام فى الفترة من عام ١٩٢٧ حتى عام ١٩٦٤، وإن كان قد اعتمد على قائمة فريد المزاوى بشكل رئيسى.[١]

موسوعة الأفلام العربية (١٩٩٤):

صدرت هذه الموسوعة عام ١٩٩٤ عن الناشر: بيت المعرفة، وهى من إعداد كل من منى البندارى، ومحمود قاسم، ويعقوب وهبى. وتتضمن حصرًا للأفلام المصرية من عام ١٩٢٧ حتى ١٩٩٤، والأفلام التى أنتجتها الدول العربية منذ بداية النشاط السينمائى فى هذه الدول حتى عام ١٩٩٤.

قائمة مجلة "عالم الكتاب" (١٩٩٧):

نشرت هذه القائمة فى العدد رقم ٥٦ من المجلة التى تصدرها الهيئة المصرية العامة للكتاب فى عام ١٩٩٧ بمناسبة الاحتفال بمرور مائة عام على ظهور السينما، وتتضمن حصرًا فيلموجرافيًا للأفلام الروائية المصرية فى الفترة

---

(١) مقابلة شخصية مع سمير فريد بتاريخ ٢٠٠٦/٣/٦ بالمجلس الأعلى للثقافة.

من عام ١٩٦٨ حتى عام ١٩٩٣ وقد نشرت على شكل بطاقة فهرسة لكل فيلم مرتبة ترتيبًا هجائيًا، بالإضافة إلى كشاف بعناوين الأفلام مرتب ترتيبًا زمنيًا ثم هجائيًا داخل كل سنة، وهى المحاولة الأولى التى تتم بإشراف متخصصين فى العمل الببليوجرافى من قسم المكتبات والوثائق والمعلومات بجامعة القاهرة.

دليل الأفلام فى القرن العشرين فى مصر والعالم العربى (٢٠٠٢):

صدر هذا الدليل عن مكتبة مدبولى عام ٢٠٠٢ وهو من إعداد محمود قاسم وآخرين، ويعد بمثابة إعادة إصدار لموسوعة الأفلام العربية الصادرة عام ١٩٩٤. مع إضافة الأفلام حتى عام ٢٠٠٠. مع تغيير المسمى من موسوعة إلى دليل دون إلمام بالفرق بينهما عند أهل التخصص. كما أعيد إصدار الدليل نفسه مرة أخرى عام ٢٠٠٧ تحت عنوان" موسوعة الأفلام الروائية فى مصر والعالم العربى" على جزءين مع تغيير ترتيب الأفلام من الترتيب الزمنى بالسنوات إلى الترتيب الهجائى.

القائمون على العمل الببليوجرافى:

تبين أن القائمين على العمل الببليوجرافى فى معظم القوائم التى أشرت إليها من المهتمين بالسينما أو المشتغلين بالنقد السينمائى، وبالتالى لهم اهتمام خاص بالأفلام، فإذا استثنينا جاك باسكال بوصفه ناشرًا، ومصطفى حسام الدين باعتباره أستاذًا جامعيًا متخصصًا فى مجال المكتبات والمعلومات، نجد أن الباقين ممن يعملون فى النقد السينمائى أو قريبين من السينما بشكل عام، ففريد المزاوى سكرتير المركز الكاثوليكى المصرى للسينما وكتب عن السينما كناقد ومؤرخ، وحسن إمام عمر مؤرخ سينمائى، أما عبد المنعم سعد ويوسف سلامة، وسمير فريد، ومحمود قاسم، ومنى البندارى، ويعقوب وهبى، وأحمد الحضرى؛ فهم نقاد سينمائيون بالدرجة الأولى ومنطقى أن يهتموا بالأفلام ويكتبوا عنها.

وإن كانوا جميعًا غير متخصصين فى العمل الفيلموجرافى أو الببليوجرافى إن صح التعبير، وبالتالى فوجود أخطاء منهجية فى الأعمال التى قدموها شيء طبيعى، وإن كانت جهودهم مشكورة، ولكنها دائمًا تحتاج إلى إعادة بحث ودراسة، والباحث لا ينكر إفادته من هذه البيانات، التى وردت فى قوائمهم، ولكنها كانت تتطلب التدخل لتصويب ما بها من أخطاء أو لإعادة جدولتها فى الأماكن الصحيحة لها، خصوصًا أن التضارب بينها كان سمةً واضحةً فى كل القوائم، لذلك اعتبرها الباحث مصادر للبيانات الأولية المجردة عن الأفلام، مع خضوعها للمراجعة والبحث والتدقيق حتى يتم تسجيل البيان الصحيح عن الفيلم فى فيلموجرافية الدراسة.

الفترة الزمنية التى تغطيها الببليوجرافيات:

عندما نشرع بالعمل فى إعداد حصر شامل أو ضبط ببليوجرافى فى موضوع معين أو مجال معين، يصبح للحدود الزمنية لهذا العمل أهمية كبيرة. لذا فالحد الزمنى يؤثر فى العمل تأثيرًا مباشرًا، ويتيح الفرصة لمن يقوم باستكمال الدراسة فى الفترة التالية للفترة المحددة فى العمل الببليوجرافى أن يستكمل الدراسة من حيث توقف السابقون عليه. وفى المحاولات التى رصدها الباحث تأرجحت الفترات الزمنية الفعلية ما بين سنة واحدة على شكل أدلة سنوية، أو موسمية ومابين فترة زمنية محددة من بداية ظهور السينما والأفلام حتى تاريخ نشر العمل كاملاً، وذلك لكون القائمين على إعداد هذه المحاولات يقدمونها فى مناسبات فنية مهمة للسينما، مثل الاحتفال بمرور ربع أو نصف أو قرن من الزمن على ظهور السينما.

ويوضح الجدول (٣-١) الفترات الزمنية التى تغطيها كل قائمة من القوائم التى تم رصدها وتعليق الباحث عليها.

جدول (٣-١) قوائم الضبط الببليوجرافى السابقة والفترات الزمنية التى تغطيها.

م	القائمة الببليوجرافية	إعداد	الفترة الزمنية
١	قائمة جاك باسكال	جاك باسكال	من ١٩٢٧ إلى ١٩٥٤
٢	دليل الأفلام المصرية	فريد المزاوى	من ١٩٢٧ إلى ١٩٦٢
٣	قائمة حسن إمام عمر	حسن إمام عمر	من ١٩٢٧ إلى ١٩٥٩
٤	السينما المصرية فى موسم	عبد المنعم سعد	من ١٩٦٧ إلى ١٩٧٧
٥	قائمة يوسف سلامة	يوسف سلامة وعيلد عبد السيد	من ١٩٢٧ إلى ١٩٦٨
٦	دليل مركز الثقافة السينمائية	أحمد الحضرى	من ١٩٧٠ إلى ١٩٨٧
٧	دليل شركة مصر للتوزيع	منير محمد إبراهيم	من ١٩٢٧ إلى ١٩٧٧
٨	قائمة صندوق دعم السينما	صندوق دعم السينما	من ١٩٢٧ إلى ١٩٨٢
٩	بانوراما صندوق التنمية الثقافية	صندوق التنمية الثقافية	من ١٩٨٨ إلى ٢٠٠٥
١٠	أرشيف سمير فريد	سمير فريد	من ١٩٢٧ إلى ٢٠٠٥
١١	موسوعة الأفلام العربية	منى البندارى وآخرون	من ١٩٢٧ إلى ١٩٩٣
١٢	قائمة مجلة عالم الكتاب	مصطفى حسام الدين	من ١٩٦٨ إلى ١٩٩٣
١٣	دليل الأفلام فى القرن العشرين	محمود قاسم وآخرون	من ١٩٢٣ إلى ٢٠٠٠

وتعليقًا على الجدول السابق يتبين الآتى:

بعض القوائم لم تكتفِ بالفترة الزمنية المحددة التى قامت بتغطيتهـا، وإنمـا أضافت إليها فترات سابقة، وتم تسجيل الفترة الزمنية التى أعدها الشخص القـائم على الببليوجرافية بنفسه مضافًا إليها الفترة التى أعدها شخص آخر واستعان بهـا، فعلى سبيل المثال دليل الأفلام الذى أعده فريد المزاوى، قدم حصرًا للأفلام من عام

١٩٢٧ حتى عام ١٩٦٢. بدأ يسجل بيانات الأفلام بنفسه فى الفترات التى تلت تأسيس المركز الكاثوليكى عام ١٩٤٩ حتى صدور الجزء الثالث والأخير من الدليل فى عام ١٩٦٣. إلا أنه اعتمد على قائمة أولية أعدها حسنى فاضل للأفلام من عام ١٩٢٧ حتى ١٩٤٥.

أما سمير فريد فبدأ فى تكوين أرشيفه الخاص من عام ١٩٦٥، إلا أنه أضاف الأفلام الناطقة من عام ١٩٣٢ حتى عام ١٩٦٤، وهى الفترة التى سبقت تاريخ بدايته فى جمع البيانات بنفسه، وتكرر الشيء نفسه مع قائمة صندوق دعم السينما الذى أصدر قائمته، وكانت عبارة عن قائمة شركة مصر للتوزيع ودور العرض نفسها الصادرة فى عام ١٩٧٨ مضافاً إليها السنوات من عام ١٩٧٨ حتى ١٩٨٢. وبذلك تكون الفترة الفعلية التى عمل فيها الصندوق هى السنوات الخمس الأخيرة من القائمة.

أما القوائم التى غطت فترات زمنية محددة من البداية حتى تاريخ صدورها، فهى: قائمة حسن إمام عمر، وقائمة يوسف سلامة وعياد عبد السيد، ودليل شركة مصر للتوزيع ودور العرض، وقائمة مجلة عالم الكتاب، وموسوعة الأفلام العربية، ودليل الأفلام فى القرن العشرين، فى حين صدرت بعض الأدلة فى شكل أعداد سنوية مثل: الدليل السنوى للأفلام المصرية، ودليل مركز الثقافة السينمائية، وبانوراما صندوق التنمية الثقافية.

ظروف إعداد هذه الببليوجرافيات:

لم يكن إعداد هذه القوائم أو الإصدارات يتم نتيجة خطة محددة لتوثيق الأفلام، وإنما كانت تصدر فى إطار إصدارات الجهة التى تتولى الإشراف عليها لكونه جزءًا من نشاطها، وبعضها كانت ظروف إصداره احتفاليه بمناسبة مرور ربع أو نصف قرن على ظهور السينما والأفلام، فكان يتم إعداد دليل تذكارى بالأفلام التى عرضت خلال هذه الفترة.

كما صدرت بعض التجميعات على هيئة كتب حملت ضمن عناوينها كلمات مثل "دليل ــ موسوعة" دون أن تتوافر فيها المواصفات التى تميز كلاً منهما عن الآخر.

ولم يتوافر للباحث معلومات وافية عن ظروف إعداد أى من هذه البيليوجرافيات سوى المعلومات التى توافرت عن أرشيف سمير فريد الخاص ــ التى تم عرضها سابقًا ــ نتيجة اللقاءات المتكررة بينه وبين الباحث وهو ما يسر للباحث الإلمام بظروف إعداده لأرشيفه الخاص وكيفية قيامه بذلك، كما أن المعلومات المتوفرة عن معظم البيليوجرافيات الأخرى كان مصدرها سمير فريد نفسه لكونه معاصرًا لمعظم الأشخاص الذين قاموا بإعداد هذه البيليوجرافيات.

التحليل الكمى للجهود السابقة:

نظرًا للتفاوت بين عدد السنوات التى تغطيها كل ببليوجرافية عن الأخرى، فقد أدى ذلك إلى تفاوت الإحصاءات الرقمية للأفلام التى تغطيها، إلى جانب أن هناك من كان يقوم بتسجيل الأفلام التى تعرض فى القاهرة دون غيرها من المدن الأخرى، مثل المركز الكاثوليكى المصرى للسينما، وقد تفاوتت معظم الإحصاءات التى وردت فى هذه البيليوجرافيات مع ببليوجرافية الباحث التى سجلت عددًا من الأفلام لم يرد فى هذه البيليوجرافيات فى سنوات عرضها، وبالتالى اختلفت الإحصاءات السنوية للأفلام المعروضة خلال هذه السنوات.بالإضافة إلى اعتماد بعض هذه البيليوجرافيات لنظام المواسم السينمائية فى رصدها للأفلام وبالتالى اختلفت مع نظام السنوات الذى اعتمده الباحث فى ببليوجرافيته.

ويوضح الجدول (٣-٢) الإحصاءات التى توفرت للباحث عن الأفلام، التى تم حصرها فى كل ببليوجرافية مع العلم والإحاطة بأن هذه الأرقام وفق ما ذكره أصحاب هذه البيليوجرافيات دون أدنى تدخل من الباحث.

جدول (٣-٢) قوائم الضبط الببليوجرافى السابقة وعدد الأفلام المسجلة فيها.

م	القائمة الببليوجرافية	عدد الأفلام	الفترة الزمنية
١	قائمة جاك باسكال	٦٩٩	من ١٩٢٧ إلى ١٩٥٣
٢	دليل الأفلام المصرية	١٠٢٣	من ١٩٢٧ إلى ١٩٦٢
٣	قائمة حسن إمام عمر	٩٥٩	من ١٩٢٧ إلى ١٩٥٩
٤	السينما المصرية فى موسم	٤٥٥	من ١٩٦٧ إلى ١٩٧٧
٥	قائمة يوسف سلامة	**	من ١٩٢٧ إلى ١٩٦٨
٦	دليل مركز الثقافة السينمائية	١٦٠٩	من ١٩٧٠ إلى ٢٠٠٥
٧	دليل شركة مصر للتوزيع	١٧٤٢	من ١٩٢٧ إلى ١٩٧٧
٨	قائمة صندوق دعم السينما	١٩٤٦	من ١٩٢٧ إلى ١٩٨٢
٩	بانوراما صندوق التنمية الثقافية	٦٧١	من ١٩٨٨ إلى ٢٠٠٥
١٠	أرشيف سمير فريد	**	من ١٩٣٢ إلى ٢٠٠٥
١١	موسوعة الأفلام العربية	٢٦٦٧	من ١٩٢٧ إلى ١٩٩٣
١٢	قائمة مجلة عالم الكتاب	١٣٨٥	من ١٩٦٨ إلى ١٩٩٣
١٣	دليل الأفلام فى القرن العشرين...	٢٨٣٠	من ١٩٢٣ إلى ٢٠٠٠

ومن الجدول السابق وحسب ما توفر من بيانات عن القوائم الموضحة يتبين الآتى:

١) لم تصل أىٌّ من هذه القوائم إلى العدد الذى تم ضبطه وتحقيقه فى ببليوجرافية الدراسة، الذى بلغ ٣٠٢٣ فيلمًا فى الفترة من ١٩٢٣ وحتى عام ٢٠٠٥.

٢) تفاوتت الإحصاءات الرقمية بين القوائم نتيجة تفاوت الفترات الزمنية، التى تغطيها كل ببليوجرافية.

٣) سجل دليل الأفلام فى القرن العشرين بيانات ٢٨٣٠ فيلمًا حسب الأرقام المسلسلة الواردة فى الدليل مع العلم أن هناك أفلامًا عرضت وتم تسجيل بياناتها فى الدليل، ولم يتم ترقيمها بالإضافة إلى تكرار الأرقام فى حالات كثيرة دون توضيح أى مبرر لذلك خلال المقدمة.

٤) القائمة التى لم يتم تسجيل الإحصاءات الرقمية الخاصة بها وهى قائمة يوسف سلامة يرجع ذلك إلى كونها غير منشورة.

٥) اعتمدت بعض القوائم على تسجيل الأفلام بشكل موسمى يجمع بين عامين متتاليين، بينما سجلت القوائم الأخرى بيانات الأفلام حسب السنوات.

٦) أرشيف سمير فريد لم تتوفر إحصائية دقيقة عنه، نظرًا لكونه مرتبًا حسب تاريخ الإنتاج ويسجل الأفلام الناطقة فقط التى تم عرضها، وتلك التى لم تعرض.

بيانات الوصف الببليوجرافى:

المقصود هنا البيانات والمعلومات الببليوجرافية التى يتم إعدادها للفيلم، وكيفية ترتيبها، ومدى توافقها مع تقنينات الفهرسة المعمول بها من عدمه، وفيما يلى نماذج من طرق ترتيب البيانات فى البطاقات المستخدمة من قبل القائمين على إعداد هذه الببليوجرافيات، وقد تم تسجيل هذه البطاقات كما جاءت فى مصدرها الأصلى دون أى تدخل من الباحث بالحذف أو الإضافة أو التعديل فى البيانات والمعلومات التى وردت بها، باستثناء وضع علامة الحذف عند كتابة أسماء الممثلين للاختصار.

١) بيانات الفيلم حسب البطاقة المستخدمة فى الدليل الذى أعده عبد المنعم سعد بعنوان "السينما المصرية فى موسم" (١٩٦٧-١٩٧٧) تم صياغتها كما يلى:

الظلال فى الجانب الآخر.[١]

النوع سياسى اجتماعى/أبيض وأسود . قصة محمود دياب سيناريو وحوار وإخراج غالب شعث . تمثيل نجلاء فتحى "روز" محمود ياسين "أحمد" مديحة كامل "سهير" أحمد مرعى "مصطفى" ... تصوير سمير فرج . ديكور صلاح مرعى . موسيقى عبد العظيم عويضة . مونتاج أحمد متولى . إنتاج جماعة السينما الجديدة وهيئة السينما . توزيع هيئة السينما . التوقيت ١٢٠ دقيقة . العرض الأول سينما ديانا ٣١ مارس ١٩٧٥ . الإيراد ٥٤١٦ جنيه فى ٣ أسابيع .

٢) بيانات الفيلم حسب البطاقة المستخدمة فى الدليل الذى أعده أحمد الحضرى والصادر عن مركز الثقافة السينمائية (١٩٧٠-٢٠٠٥) تم صياغتها كما يلى:

"البرىء"[٢]

إخراج : عاطف الطيب ــ قصة : وسيناريو وحوار : وحيد حامد ــ تصوير : سعيد شيمى ــ موسيقى : عمار الشريعى ــ مونتاج : نادية شكرى ــ إنتاج : أفلام فيديو ٢٠٠٠ ــ توزيع : شركة مصر للتوزيع ودور العرض ــ تاريخ العرض : ١١ أغسطس ١٩٨٦ ــ سينما مصر بالاس ــ تمثيل : أحمد زكى ــ محمود عبد العزيز ــ جميل راتب ...

٣) أما البطاقة المستخدمة فى بانوراما صندوق التنمية الثقافية (١٩٨٨-٢٠٠٥) فجاءت البيانات المستخدمة فيها كالآتى:

---

(١) عبد المنعم سعد. السينما المصرية فى موسم: العام التاسع . ــ القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٦. ص ٣٠

(٢) أحمد الحضرى. دليل السينما ٨٥-٨٧ . ــ القاهرة : مركز الثقافة السينمائية، ١٩٨٧. ص ٦٤

خريف آدم.(١)

إخراج : محمد كامل القليوبى

قصة : محمد البساطى

سيناريو : علاء عزام

تصوير : رمسيس مرزوق

مونتاج : عادل منير

موسيقى : راجح داود

ديكور : صلاح مرعى

إنتاج : مدينة الإنتاج الإعلامى

توزيع : اتحاد الإذاعة والتليفزيون ــ شركة شعاع

تمثيل : هشام عبد الحميد ــ جيهان فاضل ــ حسن حسنى ...

مدة العرض : ١٢٠ ق

تاريخ العرض : ٢٠٠٥/٣/١٦

٤) بيانات الفيلم حسب البطاقة المستخدمة فى موسوعة الأفلام الصادرة عام ١٩٩٤ ودليل الأفلام الصادر عام ٢٠٠٠ متطابقة تمامًا وجاء ترتيب البيانات فيهما كالآتى:

(١٨٢) سيف الجلاد.(٢)

* إخراج وقصة وسيناريو وحوار: يوسف وهبى * إنتاج وتوزيع : شــركة مصر للتمثيل والسينما (ستوديو مصر) * شارك فى الإنتاج والتوزيع شركة نحاس

---

(١) صندوق التنمية الثقافية. بانوراما السينما المصرية ٢٠٠٥ . ــ القاهرة : صندوق ...، ٢٠٠٦. ص٤٦

(٢) محمود قاسم. دليل الأفلام فى القرن العشرين ... . ــ القاهرة : مكتبة مدبولى، ٢٠٠٢. ص ٦٩

فيلم ــ أخذت المناظر بستوديو مصر * تصوير : سامى بريل (أبيض وأسود ــ ١٦٥ ق) * مونتاج صلاح أبو سيف * الأغانى : عقيلة راتب/محمد فوزى * موسيقى وألحان : محمود عبد الرحمن * تمثيل : يوسف وهبى / عقيلة راتب/ محمود المليجى ... * أول عرض : ١٩٤٤/١٠/٩ بسينما الكورسال.

٥) بيانات الفيلم حسب البطاقة المستخدمة فى الببليوجرافية التى نشرت فى مجلة عالم الكتاب (١٩٦٨-١٩٩٣) وجاءت البيانات المستخدمة فيها وفقًا للترتيب التالى:

• آخر الرجال المحترمين / قصة وسيناريو وحوار وحيد حامد؛ إخراج سمير سيف؛ تمثيل نور الشريف، بوسى . ــ مصر : إنتاج إن بى فيلم، 1984. ــ ٦ بكرات (١١٠ د ق)؛ ٣٥ مم.(١)

كانت هذه نماذج من بيانات الأفلام حسب البطاقات المستخدمة فى القوائم الببليوجرافية التى عملت على ضبط الأفلام المصرية فى الفترات الزمنية الموضحة لكل ببليوجرافية.

وتعليقًا على هذه البطاقات تتضح العشوائية فى ترتيب البيانات داخل البطاقة، وكذلك استخدام علامات الترقيم بشكل فوضوى دون أى معرفة بالفرق بين استخدام الشارحه وشبة الشارحه والشرطة المائلة والفاصلة والنقطة ... إلخ. ولم تستخدم المواصفات المقننة لبطاقة الفهرسة إلا فى البطاقة الخاصة بالببليوجرافية التى نشرت فى مجلة عالم الكتاب؛ نظرًا لتخصص القائمين على إعدادها فى تخصص المكتبات والمعلومات، وهو التخصص المعنى بالفهرسة الوصفية بالدرجة الأولى، لذلك كانت البطاقة المستخدمة مقننة ومرتبة وفق حقول الفهرسة المعمول بها. أما باقى النماذج من البطاقات فكانت العشوائية هى السمة الغالبة فى صياغتها ما بين السرد الأفقى للبيانات مع تسجيل بيانات ليس لها علاقة بما يستخدم فى الفهرسة، والسرد الرأسى للبيانات بيانًا بيانًا كما جاء فى بانوراما صندوق التنمية الثقافية.

---

(١) مصطفى أمين حسام الدين. فيلموجرافية بالأفلام المصرية من ١٩٦٨ حتى ١٩٩٣. مجلة عالم الكتاب، ع٥٦، ١٩٩٧. ص ١٤٢

تحليل بيانات الوصف الببليوجرافى المستخدمة:

تعتمد بيانات الوصف الببليوجرافى المستخدمة فى جمع البيانات عند إجراء حصر للأفلام على مدى الحاجة إلى هذه البيانات، وقد يتم عمل تجميع للأفلام فى فترة زمنية معينة، ويكون البيان المستخدم هو تاريخ العرض فقط، وهناك تجميعات كهذه كثيرة، ولكن المقصود بتحليل بيانات الوصف الببليوجرافى المستخدمة هنا ليس البيانات المستخدمة فى حقول الوصف المادى فى مجال الفهرسة الوصفية عند إجراء ضبط ببليوجرافى لمصدر ما من مصادر المعلومات، وإنما بيانات الوصف الببليوجرافى المستخدمة من قبل القائمين على عمل التجميعات السابق الإشارة إليها، ومدى تغطيتها للبيانات المتاحة عن الأفلام، ومدى تقنينها لهذه البيانات وفق التقنينات المعمول بها فى مجال الفهرسة الوصفية عند عمل تسجيلة ببليوجرافية لوعاءٍ ما من أوعية المعلومات، ويمكن تبيان ذلك خلال تحليل ما تضمنته هذه التجميعات من بيانات، حيث نجد أن جاك باسكال باعتباره ناشرًا تجاريًا اعتمدت قائمته البيانات التالية(اسم الفيلم، تاريخ العرض، دار العرض، جهة الإنتاج، اسم المخرج) دون الاهتمام بأى بيانات أخرى عن الفيلم بهدف توثيقها، وحفظها، وإنما كان الهدف تجاريًا بحتًا.

أما دليل الأفلام الذى أشرف على إعداده فريد المزاوى، فقد قدم أول استمارة بحث لتجميع بيانات فيلم وتضمنت البيانات التالية عن الفيلم(اسم الفيلم، اسم المخرج، الممثلين، مدة العرض، شركة الإنتاج، تاريخ العرض، ملخص القصة) وقد ترجم اسم الفيلم إلى اللغة الفرنسية، وهو ما أثر فى معنى اللفظ الفرنسى المستخدم ومدلوله فى مقابل المعنى العربى المقصود فى الفيلم، وقد عالج سمير فريد ذلك عند مراجعته لهذه القائمة بعد ذلك، وقد تبين للباحث أيضا أن المزاوى قد اعتمد تاريخ العرض الأول فى القاهرة فقط دون الأخذ بتاريخ العرض الأول لأفلام كثيرة عرضت أولاً خارج القاهرة وهو ما صححه الباحث فى فيلموجرافيته استنادًا إلى رأى سمير فريد الذى قام بتصويب هذه المغالطات عند مراجعته لقائمة فريد المزاوى.

أما عبد المنعم سعد فقد اعتمد على البيانات نفسها التى أوردهـا المـزاوى مضافًا إليها (القصة والسيناريو والحوار، التصوير، الموسيقى التصويرية) وذلـك للأفلام التى أضافها فقط دون مراجعة البيانات نفسها على أفلام قائمـة المـزاوى ودون تصويب لأخطاء فريد المزاوى.

أما يوسف سلامة وعياد عبد السيد فقد أضافا(عدد الفصول، ونوع الفيلم) فى الدليل السنوى الذى أصدرته وزارة الثقافة حتى عام ١٩٧٧، وقصد بنـوع الفـيلم اللون كونه (أبيض وأسود) أو ملونًا.

أما دليل مركز الثقافة السينمائية الذى أشرف عليه أحمد الحضرى فقد اعتمد ــ أيضا ــ البيانات السابقة نفسها مع إضافة بيانات عن(الديكور، المونتاج، شـركة التوزيع، دار العرض) وذلك للأفلام التى تم حصرها بدءًا مـن عـام ١٩٧٠ دون إضافتها إلى الأفلام السابقة على هذا التاريخ. وعندما قدمت شركة مصر للتوزيـع ودور العرض قائمتها لم تقدم بيانات جديدة عن المشار إليها فى القوائم السابقة.

أما موسوعة الأفلام العربية التى صدرت عام ١٩٩٤، ودليل الأفـلام فـى القرن العشرين فى مصر والعالم العربى الصادر عام ٢٠٠٢، فجـاءت البيانـات فيهما متطابقة ــ تقريبًا ــ باعتبار أن القائمين عليهما لم يتغيـروا باسـتثناء منـى البندارى التى لم تشارك فى الدليل، وتضمنا البيانـات التاليـة(اسـم الفـيلم، اسـم المخرج، مدير التصوير، المونتاج، شركة الإنتاج، شركة التوزيع، الممثلين، مـدة العرض، تاريخ العرض، ملخص القصة، القصة والسيناريو والحوار) ولكن لاحـظ الباحث أن هذه البيانات لم تتكامل فى كل الأفلام، وإنما جاءت ناقصة فـى معظـم الأفلام، أى أن القائمين على هذين العملين لم يهتما باستكمال البيان الناقص فى كل فيلم، وإنما اعتمدوا على القوائم السابقة، وهى كما لاحظنا لم تكن متكاملة أصـلاً، وإنما كانت كل قائمة تعتمد على بيانات معينة دون الأخرى ومن يأتى بعدها يأخذها كما هى دون السعى إلى استكمال الناقص منها، ولم ينتبه لذلك ويـسعى إليـه إلا سمير فريد وهو ما سيتضح لاحقًا.

كانت هذه هى البيانات المستخدمة فى الجهود السابقة لحصر الأفلام وضبطها، وقد آثرت أن أشير إلى هذه المحاولات مجتمعة، واستثنيت منها محاولتين فقط وددت الإشارة إليهما منفردتين، وذلك لاعتبارهما الوحيدتين اللتين تم اتباع منهج محدد فى تجميع بياناتهما تم وضعه من قبل القائم على إعداد القائمة وهما:

- **أرشيف سمير فريد الخاص.** (١)

عندما شرع سمير فريد فى إعداد أرشيفه الخاص عام ١٩٦٥ قام بوضع استمارة لجمع البيانات، حدد فيها البيانات المطلوب جمعها عن كل فيلم من أول فيلم عام ١٩٢٧ حتى آخر فيلم يسجله فى أرشيفه، وبالتالى قام بالبحث عن البيانات الناقصة فى الأفلام، التى وردت فى القوائم السابقة واستكمالها كلما أمكن ذلك مع الأخذ فى الاعتبار أن هذه الاستمارة قد مرت بمراحل تطور ثلاث.

استقرت بعدها على الشكل المعمول به حتى عام ١٩٨٥، التى تتضمن ٦٣ بيانًا عن الفيلم الواحد مع الأخذ فى الاعتبار أنها لم تكتمل فى كل الأفلام. وتتضمن الاستمارة البيانات التالية: عنوان الفيلم باللغة العربية متبوعًا بثلاث خانات للبيان نفسه باللغات اللاتينية والإنجليزية والفرنسية، ثم ثلاث خانات للقصة والسيناريو والحوار، وإدارة التصوير، والتصوير، والمقاس بالميلليمتر، والألوان، والمؤثرات الضوئية، وتصميم المناظر، وتصميم الملابس، وتنسيق المناظر، والمونتاج، والمكياج، والموسيقى، والميكساج، والمؤثرات الصوتية، والتحريك، والأغنية وتتضمن ثلاثة حقول عن النص والموسيقى الأداء، وتمثيل الأدوار الرئيسية، ويشمل أربعة حقول للبطولة رجال وأربعة حقول للبطولة نساء، والاشتراك فى التمثيل ويشمل ثمانى خانات لأسماء ثمانية ممثلين وممثلات مرتبين وفقًا للترتيب الذى يرد فى عناوين الفيلم.

---

(١) سمير فريد. السينما والتاريخ. ج ٢ . القاهرة : سمير فريد، ١٩٩٢. ص ٧ – ١٥

وتخصص بعد ذلك تسع عشرة خانة للمعلومات الأساسية عن الفيلم، وتدور حول تاريخ الفيلم وملكيته، ومكان وجود النيجاتيف، وطوله الأصلى، وكيفية الحصول على الفيلم داخل مصر وخارجها، وتفصل الاستمارة بين إدراة شركة الإنتاج وبين المنتج الفنى أو مدير الإنتاج وبين الأستوديو الذى تم فيه التصوير، والمعمل الذى يودع فيه النيجاتيف، وتذكر الاستمارة تاريخ الإنتاج باليوم والشهر والسنة وهو تاريخ خروج النسخة الأولى من المعمل، وتاريخ العرض الأول فى مصر باليوم والشهر والسنة، ثم طول الفيلم بالأمتار، ومدة العرض بالساعات والدقائق، وفى نهاية الاستمارة يذكر مرجع المعلومات ثم خانة للمعلومات الإضافية التى يرى أهميتها للفيلم.

•• قائمة مجلة عالم الكتاب.

هذه القائمة أعدت بإشراف مصطفى حسام الدين مع مجموعة من قسم المكتبات والوثائق والمعلومات بجامعة القاهرة، وصدرت فى شكل تسجيلة ببليوجرافية مرتبة وفقًا لحقول الفهرسة المقننة والمعمول بها عند وصف أى مصدر من مصادر المعلومات وصفًا ببليوجرافيًا، وإن استخدمت كلمة فيلموجرافيا بديلاً لكلمة ببليوجرافيا باعتبار أن المصدر المفهرس هنا فيلم وليس كتابًا، وهى المعنى المقابل للمقطع (ببليو) فاستبدل بالمقطع (فيلمو) وهو استبدال صحيح.

جاءت البيانات المستخدمة مرتبة وفقًا لحقول الفهرسة ومتضمنةً الحقول التالية: حقل العنوان وبيان المسؤلية وتضمن عنوان الفيلم، أما بيان المسؤلية فتضمن اسم كاتب القصة والسيناريو والحوار؛ اسم المخرج؛ أسماء الممثلين مكتفيًا بذكر اسمين فقط. أما الحقل الثانى فهو حقل بيانات النشر، وقد دون فيه مكان النشر: مصر، لكون الفيلم مصريًا ثم اسم المنتج باعتباره ناشرًا للفيلم ــ والباحث يختلف مع ذلك لأن الناشر هنا قد يكون الموزع أكثر من كونه المنتج وهو ما اتضح بعد ذلك ــ ثم تاريخ النشر، وهو هنا سنة عرض الفيلم دون ذكر لليوم والشهر. أما الحقل الثالث فهو حقل الوصف المادى وتضمن عدد البكرات، ثم مدة العرض بالدقيقة بين هلاليتين، ثم مقاس الفيلم بالميللمتر.

ومما سبق يتضح غياب المنهجية فى معظم المحاولات التى تمت لحصر الأفلام باستثناء المحاولتين المشار إليهما، وهو ما أثر سلبًا فى عملية ضبط الأفلام، وما ساعد على ذلك غياب جهة حكومية تتولى الإشراف على جمع بيانات الأفلام وتوثيقها، وحفظها وإتاحتها للباحثين، وهى المهمة التى كان يجب أن يتولاها الأرشيف المصرى عند تأسيسه عام ١٩٧٠، وهو ما لم يحدث بالطبع نتيجة لعوامل كثيرة نشير إليها فى جزئية الأرشيف المصرى للأفلام لاحقًا.

مقارنة هذه الجهود ببعضها بعضًا:

عند مقارنة الجهود السابقة للضبط الفيلموجرافى ببعضها بعضًا، نلاحظ وجود بعض أوجه الاتفاق والاختلاف فيما بينها ويمكن رصد هذه الاختلافات والاتفاقات التى يوضحها الشكل (٣ـ١) مما يلى:

١) من حيث الفترات الزمنية التى تغطيها كل ببليوجرافية اختلفت الفترات الزمنية فيما بينها؛ نظرًا لاختلاف الظروف التى أدت إلى عمل كل ببليوجرافية، بالإضافة إلى كون هذه الببليوجرافيات قد صدرت فى فترات زمنية مختلفة أيضًا، بدأت من عام ١٩٤٨ حتى عام ٢٠٠٢، وهو تاريخ صدور آخر ببليوجرافية.

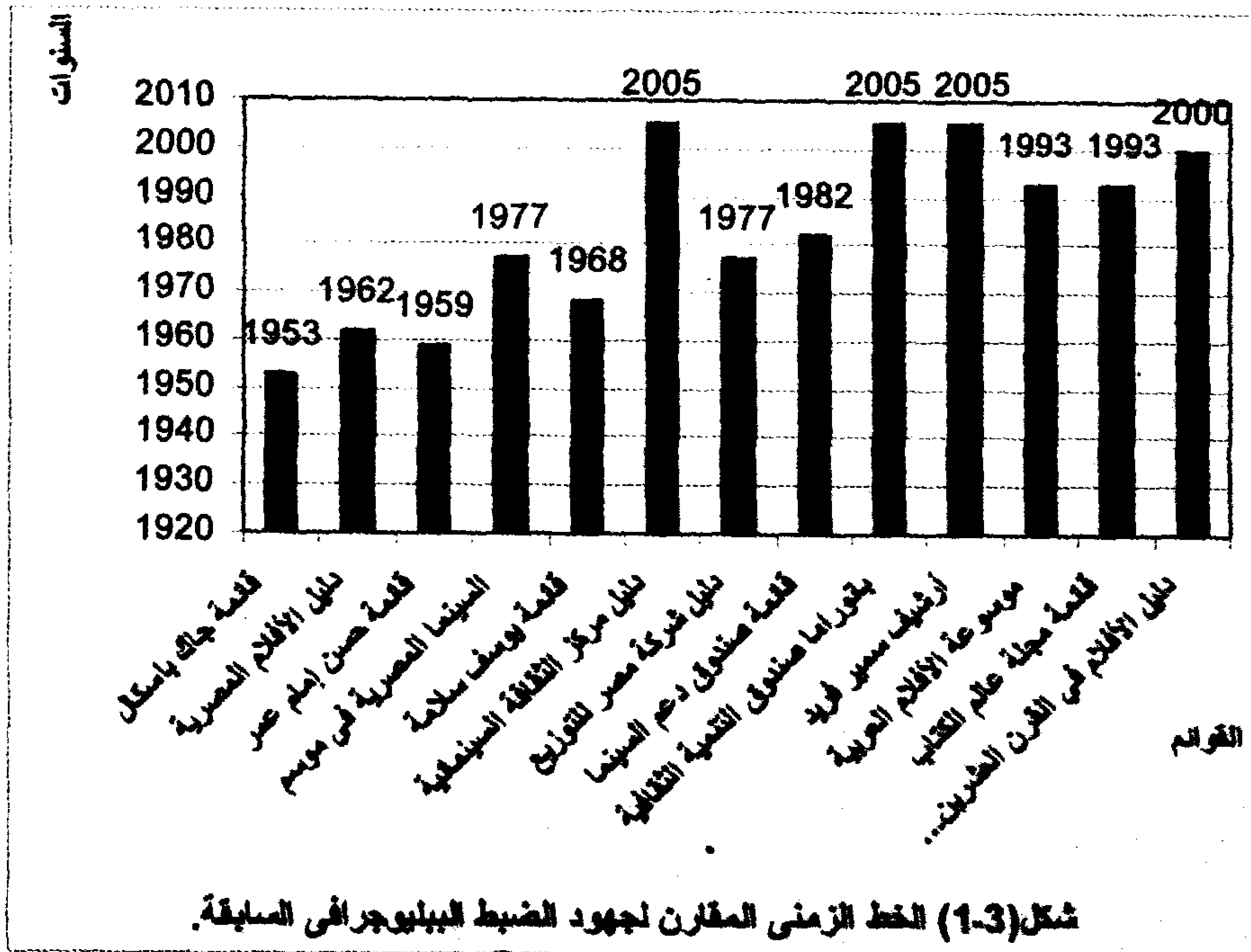
٢) اتفقت معظم هذه الببليوجرافيات فى فترات معينة فى تاريخ الأفلام خصوصًا الفترات الأولى من عام ١٩٢٧ حتى عام ١٩٥٤. ماعدا القوائم التى أعدها عبد المنعم سعد وأحمد الحضرى وصندوق التنمية الثقافية ومجلة عالم الكتاب على الترتيب.

٣) كما اتفقت ــ أيضًا ــ فى غياب المنهجية العلمية فى ضبط الأفلام فى معظمها وتفاوت طريقة جمع البيانات وترتيبها فى الببليوجرافية، كما تبين فى بيانات الوصف الببليوجرافى المستخدمة أثناء جمع البيانات، ماعدا قائمة مجلة عالم الكتاب.

٤) اختلفت الببليوجرافيات فيما بينها فى طريقة صدورها وشكلها مـا بـين كتب سنوية وأدلة سنوية وكتب كاملة على هيئـة موسـوعات أو أدلـة كاملة.

٥) كما تنوعت الجهات المسئولة عن هذه القوائم أو الببليوجرافيات ما بـين جهات متخصصة فى الفن السينمائى والأفلام تحديدًا، مثل مركز الثقافة السينمائية، والمركز الكاثوليكى المصرى للسينما، وصندوق دعم السينما؛ وجهات غير متخصصة مثل دور النشر التى قامت بنشر الكتب والأدلة والموسوعات التى صدرت فى شكل تجميعات ببليوجرافية.

٦) قوائم الحصر التى مازالت مستمرة اقتصرت على بانوراما صـندوق التنمية الثقافية التى تصدر سنويًا، وأرشيف سمير فريد وهو أرشيف غير منشور. ودليل مركز الثقافة الـسينمائية الـذى يـشرف عليـه أحمـد الحضرى.



شكل(3-1) الخط الزمنى المقارن لجهود الضبط الببليوجرافى السابقة.

يتضح من العرض السابق لجهـود الـضبط الببليـوجرافى عـدم وجـود ببليوجرفية شاملة يمكن الاعتماد عليها لدراسة الضبط الببليوجرافى، وهو ما أكـد على ضرورة إعداد ببليوجرافية تلبى حاجة هذه الدراسة، وتساعد على تحقيق أحـد أهدافها، وهو دراسة الضبط الببليوجرافى للأفلام المصرية فى ضوء ما تم حصره من أفلام تم عرضها فى الفترة المحددة من عام ١٩٢٣ حتى عام ٢٠٠٥م.

ببليوجرافية الدراسة:

تبين من استعراض الجهود والمحاولات السابقة لحصر الأفلام أن مـصر لا تملك دليلاً قوميًا منضبطًا للأفلام سواء الروائية، أو التسجيلية، أو أفلام التحريـك، أوالأفلام الوثائقية، على الرغم من أن هذا التراث القومى أصبح الآن مصدرًا مهمًا من مصادر التاريخ، التى يعتمد عليها المؤرخون فى أوربا وأمريكا بشكل كبير فى دراستهم للكثير من الأحداث التاريخية، التى قد لا تتوافر عنها معلومـات إلا عـن طريق الأفلام.

وليس أدل على ذلك أكثر من الفيلم الذى عرضته إسرائيل ويوضـح قيـام جنودها بقتل ٢٥٠ أسيرًا مصريًا فى حرب عام ١٩٦٧، وهم عزل من السلاح.

لذا فإن الأفلام بكافة أنواعها أصبحت جزءًا لا يتجزأ من التـراث القـومى يجب الحفاظ عليه لكى نستطيع الرد على كل من يتـربص بنـا ويـشوه تاريخنـا الوطنى، وللأسف يتم ذلك بأفلامنا، وخلال البحث تبين عدم وجـود ببليوجرافيـة متكاملة تلبى احتياجات الدراسة، يمكن الاعتماد عليها، وجُل ما نملكـه محـاولات فردية فقط يشوب الكثير منها العيوب المنهجية والأخطاء التى لا يبذل الجهد اللازم لتصويبها وتوثيقها نتيجة الجهد الكبير الذى تتطلبه، وهو ما جعـل الباحـث يقـوم بإعداد ببليوجرافية الدراسة بنفسه مستفيدًا من التجارب السابقة ومحددًا الاحتياجات التى يجب أن تلبيها الببليوجرافية، التى تخدم موضوع الدراسة.

الحاجة والهدف:

إذا كان الضبط الببليوجرافى يمثل جزءًا كبيرًا من هذه الدراسة، فإن الحاجة إلى ببليوجرافية للأفلام المصرية يصبح أمرًا طبيعيًا فى ظل غياب ببليوجرافية فيلمية منضبطة، تلبى احتياجات الدراسة وتحقق هدفها فى دراسة الاتجاهات النوعية والعددية للأفلام، لذا دعت الحاجة إلى إعداد ببليوجرافية فيلمية منضبطة يمكن الاعتماد عليها فى دراسة الاتجاهات العددية والنوعية للأفلام المصرية وتساعد فى تحقيق أهداف الدراسة سواء بالسلب أو بالإيجاب. فى ظل توافر بيانات الأفلام بشكل عشوائى ومشتت بين أكثر من مصدر بحيث نحصل على بيان التصوير من مصدر وبيان المونتاج من مصدر ثان وبيان القصة والسيناريو والحوار من مصدر ثالث، وهكذا، وهو ما جعل بناء ببليوجرافية خاصة بالدراسة أمرًا ضروريًا للحصول على النتائج المرجوة.

حدود الببليوجرافية:

تمثلت حدود ببليوجرافية الدراسة فى الحدود التالية.

- **الحدود الزمنية:**

تبدأ عملية حصر الأفلام الروائية المصرية بدءًا من عام ١٩٢٣ حتى نهاية عام ٢٠٠٥، أى فترة عرض الأفلام المصرية على مدى ٨٣ عامًا.

- **الحدود اللغوية:**

تقتصر الببليوجرافية على الأفلام المصرية الناطقة باللغة العربية فقط، بالإضافة إلى الأفلام الروائية الطويلة الصامتة التى عرضت فى بدايات السينما الصامتة، وعددها واحد وعشرون فيلمًا.

- **الحدود النوعية:**

تم التركيز أثناء جمع البيانات اللازمة للببليوجرافية عن الأفلام الروائية على البيانات النوعية التالية (اسم الفيلم، اسم المخرج، مدير التصوير، المونتير، شركة الإنتاج، شركة التوزيع سواء أكان داخليًا أم خارجيًا، اللون، مدة العرض، تاريخ العرض، القصة والسيناريو والحوار) هذا فيما يتعلق بالبيانات الأساسية عن الفيلم.

- **الحدود الموضوعية:**

روعى فى أثناء جمع البيانات ضرورة تحديد ما إذا كان موضوع الفيلم مقتبسًا من مصدر أدبى أجنبى أو مصرى أو مقتبسًا من مصدر سينمائى أجنبى، كما روعى ضرورة تحديد أفلام الإنتاج المشترك مع الدول العربية والأجنبية.

- **الحدود المكانية:**

اهتمت الببليوجرافية بالأفلام التى أنتجت فى مصر، وأنتجتها شركات مصرية سواء أكانت شركات تملكها الدولة أم شركات قطاع خاص، يملكها مصريون أو تأسست فى مصر لإنتاج الأفلام المصرية لحساب السينما المصرية وليس لحساب أى دولة أخرى. كما اهتمت الببليوجرافية بالأفلام ذات الإنتاج المشترك، وهى الأفلام التى يشترك فى إنتاجها دولة أو أكثر مع مصر، وكذلك التى تنتجها شركات مصرية خاصة مع شركات عربية أو أجنبية بشرط أن يتم عرض الفيلم فى مصر.

- **الحدود الشكلية:**

اقتصرت الببليوجرافية على الأفلام الروائية فقط باعتبارها محور الدراسة دون الأشكال الأخرى من الأفلام سواء التسجيلية أو الوثائقية، إلا أن هذا لم يمنع الباحث من القيام بتوثيق كل الأفلام التسجيلية أو الوثائقية، التى أنتجت أو صورت وعرضت فى مصر فى الفترة من ١٨٩٧/٣/١٠ وهو تاريخ بداية التصوير السينمائى فى مصر حتى نهاية عام ١٩٢٩. سواء كانت روائية قصيرة أو طويلة أو تسجيلية، وذلك نوع من التوثيق للبدايات الأولى للأفلام فى مصر عامة بغض

النظر عن النوع أو الشكل ولكن للأهمية التاريخية فقط، وهو بعد مهم جدًا يجب عدم إغفاله، خصوصًا أن الأفلام التسجيلية كانت أسبق من الأفلام الروائية الطويلة والقصيرة لأن طول الأفلام فى بدايات السينما كان لا يتجاوز دقائق معدودة، لذا وجب التوثيق للأهمية التاريخية فقط ملحق(١).

إلا أن الحدود السابقة دعمها مجموعة من الضوابط التى روعيت أثناء إعداد الببليوجرافية لتحقيق الضبط الببليوجرافى بشكل دقيق، هذه الضوابط تمثلت فيما يلى:

١) يبدأ الضبط الببليوجرافى بأول فيلم روائى طويل، وليس روائيًا قصيرًا، باعتبار أن الأفلام الروائية القصيرة يتم تصنيفها ضمن الأفلام التسجيلية.

٢) يتم استبعاد الأفلام التى يشترك فيها ممثلون وفنيون مصريون وتنتجها شركات غير مصرية تنتمى إلى دول أخرى، وإن عرضت فى مصر.

٣) يتم استبعاد الأفلام التى تنتجها شركات مصرية لحساب دول أخرى لكون هذه الأفلام تتبع الدول المنتجة لحسابها.

٤) الأفلام التى أخرجها مخرجون أجانب فى مصر هى أفلام مصرية ما دامت ممولة من شركات مصرية لكون جنسية المخرج عاملاً غير مؤثر فى انتماء الفيلم وجنسيته.

٥) الأفلام الممنوعة من العرض لا تضاف إلى الببليوجرافية، لأن ما تسجل هى الأفلام التى عرضت عرضًا جماهيريًا عامًا. لكون تاريخ العرض للفيلم بمثابة تاريخ النشر للكتاب.

٦) الأفلام التى تمنع الرقابة عرضها ثم تصرح بعرضها بعد سنوات يتم تسجيلها فى سنة عرضها بعد تصريح الرقابة. لأن الفيصل فى الببليوجرافية هو تاريخ العرض الأول وليس تاريخ الإنتاج، والأمثلة على ذلك كثيرة فى الببليوجرافية؛ حيث يتم عرض معظم الأفلام فى السنوات التالية لسنوات إنتاجها وإن كانت هناك أمثلة صارخة مثل

فيلم "الملائكة لا تسكن الأرض" وهو إنتاج عام ١٩٨٦ وعرض عام ١٩٩٥، وكذلك فيلم "المومياء" الذى أنتج عام ١٩٦٩ وعرض عام ١٩٧٥.

٧) يتم ترتيب الأفلام فى قوائم الببليوجرافية سنويًا وفقًا لتاريخ العرض الجماهيرى الأول للفيلم، وليس تاريخ الإنتاج، لأن تاريخ الإنتاج يعنى تاريخ خروج أول نسخة من الفيلم من المعمل، وحسب ما توافر من معلومات فإن العديد من المعامل السينمائية أغلقت فى الفترة من عام ١٩٤٥ وحتى عام ١٩٦٠، ولا تتوافر معلومات موثقة عن الأفلام التى تمت فيها، كما تعرضت كثير من المعامل إلى حوادث الحريق وتلف السجلات الخاصة بها، حتى قوائم معمل أستوديو مصر غير موثقة وغير مكتملة بشكل صحيح.

٨) يتم ترقيم الأفلام بترقيم مسلسل عام بدءًا من فيلم " فى بلاد توت عنخ آمون " الذى يحمل الرقم (١) وانتهاءً بفيلم " ليلة سقوط بغداد " الذى يحمل الرقم (٣٠٢٣). ولستُ معنيًا هنا بترتيب الأفلام والأرقام التى يعطيها النقاد والمؤرخون للفيلم وترتيبه فى تاريخ السينما المصرية، لأن الرقم بالنسبة لببليوجرافية الدراسة يهدف للضبط فقط.

٩) يتم إعداد القوائم وفقًا لتسلسل زمنى للسنوات فقط وترتب داخل كل سنة حسب تاريخ العرض الأول للفيلم باليوم والشهر.

١٠) رتبت بعض القوائم السابقة الأفلام حسب مواسم العرض السينمائى، التى تجمع بين سنتين كأن يقال أفلام موسم ٥٤/٥٥ ولم تأخذ الببليوجرافية بهذا الترتيب لأنه لم يتم فى فترات ثابتة على مدى تاريخ العرض العام للأفلام.

١١) خضعت البيانات والمعلومات التى تم تسجيلها عن الأفلام إلى المراجعة الدقيقة حسب إجماع المصادر التى توافرت للباحث ومصداقية مصدر عن آخر.

مصادر الببليوجرافية:

تم إعداد ببليوجرافية الدراسة بالاعتماد على مصدر من المصادر التى يمكن الحصول على البيانات المطلوبة لكل فيلم منها، ويمكن تقسيم هذه المصادر إلى نوعين هما المصادر المباشرة والمصادر غير المباشرة.

المصادر المباشرة:

هى المصادر التى يمكن الحصول على معلومات الفيلم منها بشكل مباشر وهى تعد المصادر الأولية للمعلومات، وتمثلت هذه المصادر فى:

الأفلام نفسها:

كل فيلم سينمائى لابد أن يتضمن مقدمة[تترات البداية] تتضمن معلومات الفيلم مثل اسم الفيلم والقائمين على إعداده مثل: اسم كاتب القصة والسيناريو والحوار، وأسماء الممثلين والفنيين، وشركة الإنتاج والتوزيع، لذلك فإن المعلومات التى تسجل فى مقدمة الفيلم تعد معلومات مباشرة عن الفيلم، وإن كان يشوبها العشوائية فى الأفلام المصرية فلا توجد قواعد أو ضوابط معينة يتم تسجيل معلومات الفيلم وترتيبها فى المقدمة بناءً عليها، كما أن هذه المعلومات غالبًا ما تكون منقوصة أو غير دقيقة، فعلى سبيل المثال كثير من الأفلام المقتبسة عن مصادر أدبية وأفلام أجنبية لم تذكر فى مقدماتها هذه المصادر ولم تشر إليها، وإنما يكتب اسم القائم بعملية الاقتباس أو التمصيرعلى أنه مؤلف الفيلم، كما أن معظم الأفلام لم تسجل فى مقدماتها سنة إنتاج الفيلم، ولم يتم ذلك إلا فى بعض الأفلام الحديثة التى تقوم باستعراض المعلومات التى لم تسجل فى المقدمة بعد نهاية الفيلم ومنها سنة الإنتاج.

المصادر الأساسية للمعلومات:

يصاحب عملية إنتاج الفيلم ــ غالبًا ــ عمل الدعاية اللازمة له، ومن الوسائل المعتمدة لذلك الملصقات الدعائية للفيلم [الأفيش] ويتضمن صورًا وجملاً تعبر عن موضوع الفيلم، وتحث الجمهور على مشاهدته، ويتم كتابة أسماء أهم المشاركين فى الفيلم فى هذه الملصقات الدعائية، مثل أبطال الفيلم من الممثلين، والمخرج، والمؤلف، ومدير التصوير، والمونتير، وشركة الإنتاج والتوزيع، وكعادة الأفلام المصرية تم اكتشاف أفلام اختلفت بعض المعلومات الواردة فى مقدمة الفيلم مع المعلومات المسجلة على ملصقات الدعاية.

وقد صاحب تطور الأفلام تطور الصحافة الفنية التى تهتم بهذه الأفلام وتكتب عنها، فتبلورت فكرة دعائية للفيلم، تتمثل فى عمل عرض خاص للفيلم يحضره النقاد السينمائيون والصحفيون لمشاهدة الفيلم والحكم عليه وإبداء ملاحظاتهم قبل العرض العام على الجمهور، ويصاحب هذه العرض الخاص توزيع الكتيبات الإعلامية المطبوعة عن الفيلم، وتتضمن ملخصًا لأحداث الفيلم والقائمين على صناعته وأى معلومات تفصيلية يرى المنتج أو المسئولون عن الفيلم أن ذكرها يساعد على الترويج للفيلم مثل التكلفة المالية لإظهار ضخامة الإنتاج، هذه الكتيبات الإعلامية تتفاوت جودتها وأهميتها حسب ما تتضمنه من معلومات عن الفيلم.

وحدث كثيرًا أن اختلفت معلومات ذكرت فى هذه الكتيبات الإعلامية، وملصقات الدعاية أو مقدمة الفيلم، وبالتالى أثر ذلك على التوثيق الدقيق والصحيح للفيلم لدى المؤرخين نتيجة اعتماد بعض منهم على أحد هذه المصادر دون الأخرى، ومن هنا يأتى التضارب فى المعلومات المسجلة عن الفيلم الواحد، وهو ما اجتهد الباحث فى المقارنة بين هذه المصادر للوصول إلى المعلومة الصحيحة عن الفيلم، وقد تم تصويب أخطاء عديدة فى المصادر المطبوعة التى استعان بها الباحث فى إعداد الببليوجرافية.

المصادر غير المباشرة:

نظرًا لعدم تكامل المعلومات وتضاربها فى المصادر المباشـرة، وصـعوبة استعراضها فلم يشاهد الباحث مثلاً تترات كل الأفلام مع العلم أن هناك ألف فـيلم تقريبًا مفقودة، ولا توجد نسخ للعرض لها مثل كل الأفلام الـصامتة ماعـدا فـيلم "الضحايا" من بين الأفلام المسجله فى الببليوجرافيـة، فأخـذت كـل المعلومـات المطلوبة عن هذه الأفلام من المصادر غير المباشرة.

كما أنه لم يتم عمل كتيبات إعلامية لكل الأفلام، ولم تتوافر كـل الكتيبـات التى تم إعدادها، واطلع الباحث على عدد لا بأس به من هذه الكتيبات فـى مكتبـة المركز الكاثوليكى المصرى للسينما.

لذا كانت المصادر غير المباشرة هى العامل الأهم فى تجميـع المعلومـات المطلوبة عن كل فيلم، وهذه المصادر انقسمت إلى نوعين:

المصادر المطبوعة:

تمثلت فى الكتب التى أعدها بعض المهتمين بالسينما والأفلام، والأدلة سواء الأدلة التى تغطى فترة زمنية محددة، أو الأدلة السنوية التى تصدر بـشكل دورى كل سنة، والكتب التى تهتم بالأفلام، والنشرات الفنية السنويه التى كانت تصدر عن الجهات المهتمة والعاملة فى الفن عمومًا، والفن السينمائى تحديدًا، كما تم الرجـوع إلى ملفات المركز الكاثوليكى المصرى للسينما، والأرشـيف المطبـوع الخـاص بالمركز.

المصادر غير المطبوعة:

وتمثلت فى المواقع الإلكترونية على شبكة الإنترنت والمتخصصة فى الأفلام العربية والمصرية، وتقدم معلومات عن الأفلام المسجلة فيها.

وقد تم عمل قائمة كاملة بالمصادر غير المباشرة المطبوعة وغير المطبوعة التى اعتمد الباحث عليها فى إعداد ببليوجرافية الدراسة لتوثيقها ويمكـن الإطـلاع عليها فى الملحق (١٣).

البناء والتكوين:

تعد مرحلة البناء والتكوين من أهم المراحل فى إعداد الببليوجرافيــة إن لــم تكن الأهم، فكلما كانت المعلومات منظمة ودقيقة كانت النتــائج المترتبــة عليهــا صحيحة، وفى هذه المرحلة تم تصميم استمارة لجمع البيانات والمعلومات الخاصة بكل فيلم، تتضمن المعلومات المطلوبة للتحليل الببليوجرافى للأفلام فقط، تم تقسيمها إلى خمسة أقسام يوضحها الملحق (١٦).

- **القسم الأول:** معلومات الوصف الببليوجرافى.

يتضمن المعلومات التى يــتم الاعتمــاد عليهــا وتنظيمهــا فــى الوصــف الببليوجرافى للفيلم وهى: عنوان الفيلم، والمخرج، والقصة والــسيناريو والحــوار، ومدير التصوير، والمونتير، والإنتاج، مع تحديد إذا كان مشتركًا مع دولة عربية أم مشتركًا مع دولة أجنبية، وشركة الإنتاج وتحديد إذا كانــت ملكًــا للدولــة أم مــن شركات القطاع الخاص أم شركات أجنبية، وشركة التوزيع وتحديد إذا كان التوزيع داخليًا أم خارجيًا، وتاريخ العرض الأول للفيلم بغض النظر عــن المدينــة التــى عرض فيها الفيلم، واللون وتحديد إذا كان أبيض وأسود أم ملونًا.

- **القسم الثانى:** المعلومات الموضوعية والنوعية.

يتضمن المعلومات التالية عن الفيلم، الاقتباس وتحديد إذا كان الفيلم مقتبسًا أم لا، وتحديد مصدر الاقتباس العربى قــصة أم روايــة أم مــسرحية أم مجموعــة قصصية، أو أى شكل أدبى آخر، أما الاقتباس الأجنبى فيتم تحديد المصدر الأدبــى قصة أم رواية أم مسرحية، أو أى شكل أدبى آخر، وما إذا كان مصدر الاقتبــاس فيلمًا أجنبيًا.

- **القسم الثالث:** التبصرات.

يتضمن اثنتى عشرة تبصرة تتعلق: بالموضوعات التالية.

- عنوان المصدر الأدبى العربى ومؤلفه:
- عنوان المصدر الأدبى الأجنبى ومؤلفه:
- عنوان الفيلم الأجنبى وجنسيته:
- معلومات عن عنوان الفيلم:
- معلومات عن الإخراج:
- معلومات عن التصوير:
- معلومات عن المونتاج:
- معلومات عن شركات الإنتاج:
- معلومات عن شركات التوزيع:
- معلومات عن تاريخ العرض:
- معلومات عن اللون:
- معلومات أخرى:
- **القسم الرابع:** تعليق الباحث.

يتم تسجيل المعلومات التى يرى الباحث أهميتها ولم ترد فى أى بند من البنود السابقة.

- **القسم الخامس:** المصادر والمراجع.

يتم كتابة بيانات المصادر والمراجع التى تم الحصول على هذه البيانات منها، وترتب حسب أهميتها وكثافة المعلومات المسجلة فيها ودقتها عن هذا الفيلم.

تم تطبيق استمارة البحث على كل الأفلام التى قام بحصرها الباحث فى الفترة الزمنية التى تغطيها البيبليوجرافية من عام ١٩٢٣ حتى نهاية عام ٢٠٠٥، فتم تحرير ٣١٦٥ استمارة لنفس العدد من الأفلام، ولم يتم تحرير أكثر من استمارة

للفيلم الواحد حتى الأفلام التى أعيد عرضها مرة أخرى نتيجة لأى سبب من الأسباب وعددها سبعة أفلام، فقد تم تحرير استمارة للفيلم فى كل تاريخ عرض جديد باعتبار أنه بمثابة طبعة جديدة من الفيلم نتيجة حدوث تعديلات بالحذف والإضافة للفيلم، وقد بلغ عدد هذه الأفلام سبعة أفلام وهى:

١) صاحب السعادة كشكش بيه/١٩٣١، حوادث كشكش بيه/١٩٣٤. وكلاهما فيلم واحد؛ الأول عرض صامتًا والثانى أضيف إليه الصوت.

٢) الضحايا الصامت/١٩٣٢، الضحايا المضاف اليه الصوت/١٩٣٥.

٣) محدش واخد منها حاجة/١٩٥٥، عرض مرة أخرى بعنوان السعد وعد/١٩٥٥.

٤) أوعى تفكر/١٩٥٤، عرض مرة أخرى بعنوان أنس الدنيا/١٩٦٢.

٥) ليلة القدر/١٩٥٢، عرض مرة أخرى بعنوان الشيخ حسن/١٩٥٤.

٦) خذنى بعارى/١٩٦٢، عرض مرة أخرى بعنوان اغفر لى خطيئتى/١٩٦٣.

٧) ليلى بنت الصحراء/١٩٣٧، عرض مرة أخرى بعنوان ليلى البدوية/١٩٤٤.

بتطبيق هذه الاستمارة على الأفلام توفرت البيانات الأولية عن الأفلام والمعلومات المرتبطة بها استعدادًا لإعادة تنظيم وتفريغ هذه البيانات بما يحقق الهدف منها.

الوصف الببليوجرافى:

فُهرست الأفلام التى عرضت عرضًا جماهيريًا عامًا وعددها [٣٠٢٣] فيلمًا من بين الأفلام التى تم حصرها وضبطها [٣١٦٥] فيلمًا، وفقًا لقواعد الفهرسة الأنجلو أمريكية AACR 2 الطبعة الثانية مراجعة ٢٠٠٢ تحديث ٢٠٠٥ الترجمة العربية الصادرة عام ٢٠٠٦ عن الدار المصرية اللبنانية. وتم التطبيق على حقول الفهرسة الوصفية الآتية.

- حقل العنوان وبيان المسئولية.
- حقل بيانات النشر.
- حقل الوصف المادى.
- حقل التبصرات.

وسيتم عرض فهرسة الأفلام بالتفصيل، وكيفية تطبيق هذه القواعد على الأفلام المصرية فى الجزئية [٢/٢/٢/٦] من الفصل السادس.

التنظيم والمداخل الاسترجاعية:

للحصول على إحصاءات رقمية دقيقة لابد من تنظيم المعلومات المتوفرة تنظيمًا دقيقًا يلبى احتياجات الدراسة ويساعد على تحقيق أهدافها، لذا تم اعتماد تنظيم كل بيانات الأفلام وفقًا للتسلسل الزمنى للسنوات أولاً، ثم ترتب الأفلام داخل كل سنة وفقًا للتسلسل الزمنى لتاريخ العرض المدون باليوم والشهر والسنة، مع وضع رقم مسلسل عام للأفلام يستمر من أول فيلم الذى يحمل الرقم (١) وحتى آخر فيلم الذى يحمل الرقم (٣٠٢٣) ولم يتم وضع أى ترقيم آخر لقوائم الأفلام.

أما المداخل الاسترجاعية فقد تم تحديدها بناءً على الأهداف المطلوبة من الببليوجرافية وهى دراسة الاتجاهات العددية والنوعية للأفلام عن طريق عمل تحليل فيلمومترى لإحصاءات الأفلام السنوية، والمخرجين، ومديرى التصوير، والمونتيرين، وكُتاب النص السينمائى [السيناريو]، وشركات الإنتاج والتوزيع، واللون. وقد تم الاسترجاع وفقًا لكل بيان من هذه البيانات باسم الشخص القائم بالعمل عدا شركات الإنتاج والتوزيع فكان الاسترجاع يتم باسم الشركة وليس باسم مؤسسها أو صاحبها، كذلك اللون كان الاسترجاع يتم بتحديد اللون.

أما مجال الاهتمام الموضوعى فتم دراسته عن طريق إعداد الملاحق التى تحقق ذلك بالاعتماد على ما تم تسجيله من بيانات ومعلومات موضوعية عن كل فيلم فى استمارة جمع البيانات والمعلومات الخاصة بفيلموجرافية الدراسة، التى تم تحريرها لكل فيلم، واستخلصت هذه الملاحق منها.

التنفيذ والوسيط الذى أتيحت عليه الببليوجرافية:

تأتى مرحلة تنفيذ الببليوجرافية وتم فيها تنفيذ ما تم عرضه سلفًا للحصول على الإحصاءات الرقمية، وتحديد اتجاهات الأفلام ودراستها، فحتى المرحلة السابقة كان كل شيء متعلق بالببليوجرافية مكتوبًا على الورق فى شكل استمارات البحث، وبطاقات الفهرسة.

وقد تم تنفيذ هذه المرحلة باستخدام الحاسب الآلى حيث تم عمل ثمانى قوائم أساسية تم تثبيت الرقم العام المسلسل وعنوان الفيلم فى كلٍ منها وهى:

١) قائمة عناوين الأفلام. سجل فيها عنوان الفيلم وتاريخ العرض مرتبة وفقًا للتسلسل الزمنى للسنوات وتاريخ العرض باليوم والشهر.

٢) قائمة المخرجين. وسجل فيها بيان الإخراج لكل فيلم.

٣) قائمة مديرى التصوير. سجل فيها اسم مدير التصوير لكل فيلم.

٤) قائمة المونتيرين. سجل فيها اسم المونتير لكل فيلم.

٥) قائمة كتاب النص السينمائى. سجل فيها اسم كاتب السيناريو لكل فيلم.

٦) قائمة شركات الإنتاج. سجل فيها اسم الشركة/الشركات المنتجة لكل فيلم.

٧) قائمة شركات التوزيع. سجل فيها اسم الشركة/الشركات الموزعة لكل فيلم.

٨) قائمة اللون. سجل فيها بيان اللون لكل فيلم.

بعد الانتهاء من إعداد هذه القوائم وضبط معلوماتها ضبطًا فيلموجرافيًا باستخدام برنامج Microsoft Office Word إصدار عام ٢٠٠٣، تم إتاحة الببليوجرافية من خلال وسيط إلكترونى بتصميم قاعدة بيانات للأفلام بعنوان "قاعدة بيانات الأفلام المصرية" تتيح إمكانية الاسترجاع بأى بيان من البيانات المسجلة فى القوائم الثمانية، وبالتالى تم تفريغ الإحصاءات الرقمية المتعلقة بالأفلام والواردة فى متن هذه الدراسة.

وسيتم عرض الكيفية التى تم بها تصميم "قاعدة بيانات الأفلام المصرية" عند دراسة التصور المستقبلى لضبط الأفلام المصرية وحفظها وإتاحتها فــى الفــصل الأخير من هذه الدراسة وتحديدًا جزئية [٣/٨] المتعلقة بدراسة نموذج لقاعدة بيانات فيلمية.

الإحصاءات الناتجة عن فيلموجرافية الدراسة:

نظرًا لعدم توافر ببليوجرافية شاملة يمكن الاعتماد عليها، فقد آثر الباحث أن يُعد ببليوجرافية الدراسة وفقًا لما يطمئن إليه من معلومات يتم استخلاصها عن عدة مصادر حسب القواعد والضوابط التى تم وضعها لإعداد هذه الببليوجرافية.

وقد ارتبط البناء العام للببليوجرافية بعدة ملفات فرعية، ساعدت فى النهايــة على وضوح الرؤية للباحث فى جزئيات عديدة، مثل الأفلام المقتبسة عن مــصادر أدبية أجنبية أو عن أفلام أجنبية، والأفلام المأخوذة عن الأدب العربــى، والأفــلام التى أنتجت بالاشتراك مع دول أخرى سواء أكانت دولاً عربية أم دولاً أجنبية.

بعد الانتهاء من إعداد الببليوجرافية وتنظيمها انتهت هذه الملفــات الفرعيــة واتضحت أيضًا فكانت الإحصاءات النهائية لببليوجرافية الدراسة، التى سترد فــى متن الدراسة كالآتى:

- بلغ إجمالى عدد الأفلام السينمائية التى تم عرضها عرضًــا جماهيريًــا عامًــا فــى الفتــرة مــن ١٩٢٣ : ٢٠٠٥ [٣٠٢٣] فيلمًــا يوضــحها الجدول(٣ــ٣) تم عرضها خلال ثلاثة وثمانين عامًا، جاء عــام ١٩٨٦ فى الرتبة الأولى حيث عرض خلاله ٩٧ فيلمًا، تلاه عام ١٩٨٥ حيــث عرض خلاله ٧٥ فيلمًا، ثم عام ١٩٨٧ حيث عرض ٧٢ فيلمًــا، وعــام ١٩٩٢ حيث عرض ٧٠ فيلمًا، وهى السنوات التى تجاوز فيهــا عــدد الأفلام المعروضة الرقم ٧٠ على مدى تاريخ الإنتــاج الــسينمائى فــى مصر على مدى ٨٣ عامًا؛ بينما جاء عقد الثمانينيات فى الرتبة الأولــى

بين العقود الزمنية التسعة؛ فقد تم عرض ٥٧٦ فيلمًا، بينما جاء عقد الخمسينيات فى المرتبة الثانية حيث عرض ٥٣٠ فيلمًا؛ وقد بلغ متوسط النمو للأفلام ٣٦،٤٢ % سنويًا على مدى الفترة من١٩٢٣ إلى ٢٠٠٥.

جدول (٣-٣) التجميع النهائى للأفلام الروائية الطويلة

من ١٩٢٣ حتى ٢٠٠٥

السنة	٠	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	المجموع
العشرينيات	–	–	–	١	–	–	–	١	٤	٢	٨
الثلاثينيات	٦	٢	٨	٧	٦	١٢	١٣	١٧	١١	١٤	٩٦
الأربعينيات	١٢	١٢	٢٢	١٥	٢٣	٤٢	٥٢	٥٤	٥٠	٤٤	٣٢٦
الخمسينيات	٤٨	٥٢	٥٩	٦٢	٦٦	٥١	٣٩	٤٠	٥٥	٥٨	٥٣٠
الستينيات	٥٩	٥٢	٤٧	٤٩	٤٥	٤٢	٣٩	٣٦	٣٩	٤٦	٤٥٤
السبعينيات	٤٨	٤٧	٤٢	٤٤	٤٥	٥١	٤٧	٥٠	٥٢	٣٩	٤٦٥
الثمانينيات	٣٥	٤٣	٤١	٤٦	٦٤	٧٥	٩٧	٧٢	٥٧	٤٦	٥٧٦
التسعينيات	٦٥	٦١	٧٠	٥٣	٣٥	٣١	٢٨	١٦	٢٠	١٨	٣٩٧
الألفية	٣١	٣٢	٣٣	٢١	٢٤	٣٠	–	–	–	–	١٧١
المجموع											٣٠٢٣

المصدر: فيلموجرافية الدراسة

تشير الأرقام من (٠: ٩) فى الصف الأول إلى السنوات العشر التى يتكون منها العقد الزمنى، وبالتالى تساعد على سهولة قراءة الجدول بتقاطع الصف مع العمود عند كل رقم فيكون عدد أفلام السنة على سبيل المثال الرقم ٩٧ الملون معناه أن عدد الأفلام المعروضة عام ١٩٨٦ هو ٩٧ فيلمًا وهكذا.

- تم حصر ١٤٢ فيلمًا منعت الرقابة عرضها عرضًا عامًا للجمهور على مدى تاريخ الأفلام من ١٩٢٣ إلى ٢٠٠٥.

- قام بإخراج الأفلام المصرية ٣٥٩ مخرجًا فى الفترة من ١٩٢٣ إلى ٢٠٠٥،جاء نيازى مصطفى على رأس القائمة بإخراجه ١٠٨ فيلمًا، تلاه كلٌ من حسن الإمام وحسن الصيفى ولكلٍ منهما ٩١ فيلمًا، ثم حسام الدين مصطفى وله ٨٩ فيلمًا. وقد بلغ متوسط النمو للمخرجين ٤،٣٣ % سنويًا على مدى تاريخ الأفلام.

- قام على تصوير الأفلام المصرية ١٤٥ مدير تصوير فى الفترة من ١٩٢٣ إلى ٢٠٠٥، جاء وحيد فريد على رأس القائمة بتصوير ١٧٢ فيلمًا، تلاه عبد الحليم نصر وله ١٣٠ فيلمًا، ثم محمود نصر وله ١٢٦ فيلمًا، ثم مصطفى حسن وله ١٢٥ فيلمًا، وقد بلغ متوسط النمو لمديرى التصوير ١،٧٥ % سنويًا على مدى تاريخ الأفلام.

- قام بعمل المونتاج للأفلام المصرية ١٤٧ مونتيرًا فى الفترة من ١٩٢٣ إلى ٢٠٠٥، جاء فكرى رستم على رأس القائمة وله ٢٣٧ فيلمًا، تلاه عبد العزيز فخرى ورشيدة عبد السلام وسعيد الشيخ وحسين عفيفى وحسين أحمد ولكلٍ منهم: ١٣٥،١٥٠،١٦١،١٧٣،١٧٦ فيلمًا على الترتيب؛ وقد بلغ متوسط النمو للمونتيرين ١،٧٧ % سنويًا على مدى تاريخ الأفلام المصرية.

- شارك ٦٤٧ سيناريست فى كتابة سيناريوهات الأفلام المصرية من ١٩٢٣ إلى ٢٠٠٥، جاء على رأس القائمة عبد الحى أديب وله ٨٧ فيلمًا تلاه محمد مصطفى سامى وفيصل ندا ومصطفى محرم ولكلٍ ٧٥،٧٦، ٧٢ فيلمًا على الترتيب؛ وقد بلغ متوسط النمو لكتاب السيناريو ٧،٨٠ % سنويًا على مدى تاريخ الأفلام.

- قام على إنتاج الأفلام المصرية ٧٦٠ شركة إنتاج ما بين شركات حكومية وشركات خاصة وأفراد، جاءت شركة مصر للتمثيل والسينما فى المقدمة بإنتاجها ٥٧ فيلمًا من ١٩٣٦ إلى ١٩٥٦، تلتها شركة أفلام

الاتحاد التى أنتجت ٥٢ فيلمًا من ١٩٥٣ إلى ١٩٨٦، ثم شركة لـوتس فيلم التى أنتجت ٤٩ فيلمًا من ١٩٢٨ إلى ١٩٧٢، ثم الـشركة العربيـة للسينما ولها ٤٧ فيلمًا من ١٩٥٧ إلى ١٩٧٤، وشركة أفلام حلمى رفلة ولها ٤٣ فيلمًا من ١٩٤٩ إلى ١٩٧٦.

- قدمت السينما المصرية ٣١٨ فيلمًا يوضحها الجدول(٣ـ٤)اعتمدت فـى قصتها وموضوعها على الأدب المصرى المطبوع والمنـشور للأدبـاء والكتاب المصريين، جاء إحسان عبد القدوس فى المقدمة حيـث اعتمـد ٤٣ فيلمًا على قصصه ورواياته، تلاه نجيب محفوظ الذى قدم ٤١ فيلمًـا استنادًا إلى رواياته، تلاهما يوسف الـسباعى فقـد اسـتمدت الـسينما المصرية من أدبه موضوعات ١٥ فيلمًا، وقد بلغ إجمالى الأدباء والكتاب المصريين الذين تحولت كتاباتهم إلى أفلام حوالى ١٠٠ كاتبًا وأديبًا على مدى تاريخ الأفلام.

جدول (٣-٤) الأفلام المصرية المأخوذة من مصادر أدبية مصرية

العقد	الثلاثينيات	الأربعينيات	الخمسينيات	الستينيات	السبعينيات	الثمانينيات	التسعينيات	الألفية	المجموع
العدد	٣	٧	٣١	٨٥	٩٢	٧٤	٢٥	١	٣١٨

المصدر: فيلموجرافية الدراسة.

- اقتبست السينما المصرية ٣٨٥ فيلمًـا عـن الأدب الأجنبـى المطبـوع يوضحها الجدول (٣ - ٥)، والأفلام الأجنبية وفقًا للإحـصاءات التـى اطمئن إليها الباحث، منها ٢١٢ فيلمًا عن الأدب الأجنبى ، و١٧٣ فيلمًـا عن الأفلام الأجنبية الجدول (٣ - ٦)؛ واحتل الكاتب الإنجليزى ويليـام شكسبير الرتبة الأولى بين الأدباء والكتاب الأجانب حيث تحولت خمـس مسرحيات له إلى ١٤ فيلمًا حسب إحصاء الباحث، تلاه إميل زولا ولـه ٨ أفلام مأخوذة عن روايتين من رواياته وقصة واحـدة، ثـم ألكـسندر ديماس الأب والابن والأديب الروسى دوستويفـسكى ولكـلٍ ٦ أفـلام

مأخوذة عن أعمال أدبية لهم؛ أما على مستوى الأفلام الأجنبية فقد اعتمدت السينما المصرية فى اقتباسها على الأفلام الأمريكية بشكل رئيسى ثم الأفلام الفرنسية، والإيطالية، والإنجليزية.

جدول (٣-٥) الأفلام المصرية المقتبسة عن مصادر أدبية أجنبية

العقد	الثلاثينيات	الأربعينيات	الخمسينيات	الستينيات	السبعينيات	الثمانينيات	التسعينيات	الألفية	المجموع
العدد	٧	٣٦	٣٧	٤٤	٣٩	٣٥	٤١	٣	٢١٢

المصدر: فيلموجرافية الدراسة.

جدول (٣-٦) الأفلام المصرية المقتبسة عن أفلام أجنبية

العقد	الثلاثينيات	الأربعينيات	الخمسينيات	الستينيات	السبعينيات	الثمانينيات	التسعينيات	الألفية	المجموع
العدد	١	٧	١١	٢٠	٤٩	٥٣	٢٢	١٠	١٧٣

المصدر: فيلموجرافية الدراسة.

- قدم القطاع العام السينمائى ١٥٧ فيلمًا منذ إنشائه عام ١٩٦٢ حتى تصفيته عام ١٩٧١.
- بلغ عدد أفلام الإنتاج المصرى العربى المشترك ٢٧ فيلمًا منها ١٧ فيلمًا مع دولة لبنان فقط، أما الإنتاج المصرى الأجنبى المشترك فقد بلغ ٣٤ فيلمًا منها ١٦ فيلمًا مع دولة فرنسا فقط.
- قدمت السينما المصرية ٣٠٢٣ فيلمًا منها ١٤٧٦ فيلمًا أبيض وأسود بنسبة ٤٨,٨٣ % من إجمالى عدد الأفلام المعروضة، و١٥٤٧ فيلمًا ملونًا بنسبة بلغت ٥١,١٧ % من إجمالى عدد الأفلام المعروضة.

• جاءت مصر فى الرتبة الأولى بين الدول العربية من حيث عدد الأفلام المنتجة والمعروضة فيها، تلتها كل من لبنان وسوريا والجزائر والعراق ثم المغرب وتونس على الترتيب.

الخلاصة:

يمكن تلخيص موضوع هذا الفصل الذى تناول الضبط الببليوجرافى للأفلام من خلال عدة نقاط أساسية كما يلى:

١) توجد مجموعة من محاولات الضبط الببليوجرافى للأفلام تم حصرها فى ثلاثة عشر محاولة صدرت فى الفترة من(١٩٤٨ــ ٢٠٠٢) أعدها مجموعة من المهتمين بالأفلام الروائية الطويلة وعلى رأسهم نقاد السينما.

٢) غابت المنهجية عن التجميعات الببليوجرافية التى تمت للأفلام المصرية فى التجارب المشار إليها نتيجة عدم تخصص القائمين على إعدادها فى العمل الببليوجرافى.

٣) لا توجد جهه مسئولة عن ضبط الأفلام المصرية بشكل منتظم منذ بدأت وحتى الآن.

٤) أدى ذلك إلى قيام الباحث بإعداد ببليوجرافية فيلمية للأفلام الروائية الطويلة يمكن أن تلبى احتياجات الدراسة.

٥) تم إعداد ببليوجرافية الباحث من خلال الاعتماد على المصادر المباشرة وغير المباشرة مع تدخل الباحث كثيرًا لتصويب الأخطاء التى وردت فى كثير من المحاولات السابقة خصوصًا العيوب المنهجية فى الضبط الببليوجرافى.

٦) بلغ عدد الأفلام التى تم ضبطها وفقًا لببليوجرافية الباحث ٣٠٢٣ فيلمًا تم ضبطها خلال ٨٣ عامًا فى الفترة من (١٩٢٣ــ ٢٠٠٥) وهو مــا لم يتحقق فى أى ببليوجرافية سابقة.

الفصل الرابع

الدراسة الببليوجرافية للأفلام المصرية

تمهيد:

يهتم هذا الفصل بعمل دراسة ببليوجرافية للأفلام الروائية وفقًا لمنهج البحث الببليومترى، باعتبار أن محور الدراسة هو الأفلام، وتعتمد هـذه الدراسـة علـى دراسة الاتجاهات الببليومترية للأفلام وهى: الاتجاهات العدديـة للأفـلام حـسب السنوات والعقود على مدى ثلاثة وثمانين عامًا، هى الفترة الزمنية التـى تغطيهـا الفيلموجرافية، ومقارنتها مع إنتاج الدول العربية والأجنبية.

أما الاتجاهات الموضوعية للأفلام فيتم دراستها خلال دراسة الأصل الفكرى لموضوع الفيلم خلال الجزئيات الخاصة بالأفلام المأخوذة عـن الأدب المـصرى، والأفلام المأخوذة عن الأدب الأجنبى، والأفلام المأخوذة عن أفلام مصرية؛ بمعنى إعادة إنتاج فيلم سبق إنتاجه، والأفلام المأخوذة عن أفـلام أجنبيـة، والأفـلام ذات السمة التاريخية والدينية، وأفلام السيرة الذاتية أو أفلام التراجم.

كما يتم دراسة الاتجاهات النوعية للأفلام من زاوية نوعية الإنتاج موضـحًا أفلام الإنتاج المشترك مع الدول العربية والأجنبية، والأفلام ذات الإنتاج المـصرى المنفرد من خلال إنتاج مؤسسات الدولة، وإنتاج الأفراد، وإنتاج الشركات الخاصة، والاتجاهات النوعية للألوان من خلال أفلام الأبيض والأسود والأفلام الملونة خلال مدة الفيلموجرافية.

أما الاتجاهات الإنتاجية للأفلام فيتم دراستها من خلال إنتاجية الأفلام خلال العقود الزمنية المحددة ، وإنتاجية المخرجين، وإنتاجية مديرى التصوير، وإنتاجيـة المونتيرين، وإنتاجية كتاب النص السينمائى.

وتنتهى الدراسة بعرض الاتجاهات الزمنية للأفلام حسب العقود والمراحـل الزمنية المختلفة إلى جانـب الاتجاهـات الزمنيـة لـصناع الأفـلام الـسينمائية، والاتجاهات الجغرافية حسب مدن الإنتاج السينمائى ما بين القاهرة والإسكندرية.

الاتجاهات العددية للأفلام:

تتم دراسة الاتجاهات العددية للأفلام عن طريق تحليل الإحصاءات العددية الرقمية لها وتوزيعها حسب الفئات العددية المحددة، ومقارنتها مع أعداد الأفلام التى أنتجت وعرضت فى دول أخرى مثل الدول العربية والأجنبية وهو ما سيتم تطبيقه على الأفلام المصرية فى الجزئية الآتية.

الاتجاهات العددية للأفلام حسب الرتبة:

ثبت عن طريق فيلموجرافية الدراسة أن إجمالى عدد الأفلام المصرية المعروضة فى الفترة من عام ١٩٢٣ حتى نهاية عام ٢٠٠٥ هو ٣٠٢٣ فيلمًا موزعة على ٨٣ عامًا، كما هو موضح في(ملحق٧) وقد تم ترتيب السنوات حسب الرتبة من الأكثر عددًا إلى الأقل عددًا وتبين ما يأتى:

١) جاء عام ١٩٨٦ فى الرتبة الأولى حيث عرض خلاله ٩٧ فيلمًا تلاه عام ١٩٨٥ فى الرتبة الثانية حيث عرض خلاله ٧٥ فيلمًا ثم عام ١٩٨٧ فى الرتبة الثالثة حيث عرض ٧٢ فيلمًا وهذه السنوات الثلاث فقط هى التى تجاوز فيها عدد الأفلام المعروضة حاجز السبعين فيلمًا بالإضافة إلى عام ١٩٩٢ الذى عرض خلاله ٧٠ فيلمًا.

٢) بلغ عدد الأفلام التى عرضت خلال السنوات التى احتلت الرتب العشر الأولى ٧٥٠ فيلمًا بنسبة ٢٤،٨٠ % من إجمالى عدد الأفلام المعروضة على مدى تاريخ الأفلام.

٣) فى حين بلغ عدد الأفلام التى عرضت خلال السنوات التى احتلت الرتب العشر التى تليها ٨٣٢ فيلمًا بنسبة وصلت إلى ٢٧،٥٢ % من إجمالى عدد الأفلام المعروضة على مدى تاريخ الأفلام.

٤) أما الرتب الخمس والثلاثون الباقية بدءًا من الرتبة الحادية والعشرين وحتى الرتبة الخامسة والخمسين فقد عرض خلالها ١٤٤١ فيلمًا بنسبة وصلت إلى ٤٧،٦٨ % من إجمالى عدد الأفلام المعروضة على مدى تاريخ الأفلام.

٥) جاءت السنوات من عام ١٩٢٤ إلى ١٩٢٦ فى الرتبة السادسة والخمسين والأخيرة حيث لم يعرض خلالها أى فيلم روائى طويل.

الاتجاهات العددية للأفلام حسب العقود:

وفقًا لفيلموجرافية الدراسة فقد بلغ إجمالى عدد ما تم عرضه من أفلام خلال الفترة التى تغطيها الدراسة من ١٩٢٣: ٢٠٠٥، ٣٠٢٣ فيلمًا تم تقسيمها وتوزيعها على العقود الزمنية وفقًا للجدول (٤-١) فجاء إجمالى عدد ما تم عرضه من أفلام فى كل عقد زمنى كما هو موضح بالجدول المشار اليه.

وبحساب الرتبة ومعدل التغير السنوى خلال كل عقد على حدة يتضح معدل التغير فى عدد الأفلام التى يتم عرضها خلال العقود المختلفة، والذى يوضح معدل الزيادة أو النقص فى عدد الأفلام المعروضة خلال العقد بالنسبة للعقود الأخرى.

جدول (٤-١) التوزيع العددى للأفلام حسب العقود الزمنية

الفترة الزمنية	العدد	الرتبة	معدل التغير السنوى%
١٩٢٣ - ١٩٢٩	٨	٩	٠،٨
١٩٣٠ - ١٩٣٩	٩٦	٨	٨،٨
١٩٤٠ - ١٩٤٩	٣٢٦	٦	٢٣
١٩٥٠ - ١٩٥٩	٥٣٠	٢	٢٠،٤
١٩٦٠ - ١٩٦٩	٤٥٤	٤	- ٧،٦
١٩٧٠ - ١٩٧٩	٤٦٥	٣	١،١
١٩٨٠ - ١٩٨٩	٥٧٦	١	١١،١
١٩٩٠ - ١٩٩٩	٣٩٧	٥	- ١٧،٩
٢٠٠٠ - ٢٠٠٥	١٧١	٧	- ٢٢،٦
المجموع	٣٠٢٣		٣٦،٤٢
المتوسط	٣٦،٤٢		٣،٦

المصدر: فيلموجرافية الدراسة.

وبتحليل ما جاء فى الجدول السابق يتضح الآتى:

١)أقصى معدل لزيادة عدد الأفلام العروضة جاء فى عقد الأربعينيات فقد زاد عدد الأفلام من ٩٦ فيلمًا خلال الثلاثينيات إلى ٣٢٦ خلال الأربعينيات بمعدل تغير بلغت نسبته ٢٣% وهو أعلى معدل بين العقود المختلفة.

٢) جاء معدل التغير خلال عقد الخمسينيات فى الرتبة الثانية نتيجة وصول عدد الأفلام المعروضة خلال الخمسينيات إلى عدد غير مسبوق لم يتم تجاوزه إلا خلال عقد الثمانينيات وقد بلغ معدل التغير بين عقد الأربعينيات والخمسينيات ٢٠،٤% فقد تجاوزت أفلام الخمسينيات أفلام الأربعينيات بعدد ٢٠٤ أفلام.

٣) بلغ معدل التغير السالب أقصى حد له خلال عقد الألفية حيث بلغ ـــ٢٢،٦% تلاه عقد التسعينيات بمعدل بلغ ـــ١٧،٩% ويدل هذا المعدل السلبى على بداية الانهيار فى صناعة السينما خلال التسعينيات والألفية، فى حين جاء معدل التغير السلبى لعقد الستينيات فى الرتبة الثالثة نتيجة هبوط عدد الأفلام المعروضة من ٥٣٠ فيلمًا خلال الخمسينيات إلى ٤٥٤ فيلمًا خلال الستينيات نتيجة إحجام عدد من شركات الإنتاج عن العمل خلال هذا العقد الذى شهد بداية القطاع العام السينمائى وبالتالى توقفت هذه الشركات عن العمل خوفا من الفشل وتقييمًا لأفلام القطاع العام ومدى نجاحها.

٤) شهد عقد السبعينيات حالة من الثبات النسبى فلم يتجاوز معدل التغير ١،١ خلال العقد نتيجة توقف القطاع العام وتصفيته فى بداية العقد وعودة شركات القطاع الخاص إلى الإنتاج مرة أخرى فلم تحدث طفرة فى معدل الإنتاج المعروض تؤثر فى معدل التغير النسبى خلال العقد.

٥) بلغ متوسط عدد الأفلام المعروض سنويًا حوالى ٣٦ فيلمًا تقريبًا خلال سنوات الدراسة البالغ عددها ٨٣ عامًا وهو المعدل الأعلى على مستوى العالم العربى ومعدل أقل من المتوسط على المستوى الدولى.

مقارنة بين الأفلام المصرية والعربية:

عندما تتم المقارنة بين الأفلام المصرية والأفلام التى أنتجتها الدول العربيـــة التى يوجد بها إنتاج سينمائى يلاحظ أن وجه المقارنة من حيث العدد يكـــاد يكـــون معدومًا، فمنذ بدأ إنتاج الأفلام المصرية استطاع الفيلم المصرى أن يبسط ســيطرته على سوق الفيلم فى الدول العربية لعقود طويلة على الـــرغم مـــن وجـــود إنتـــاج سينمائى فى هذه الدول.

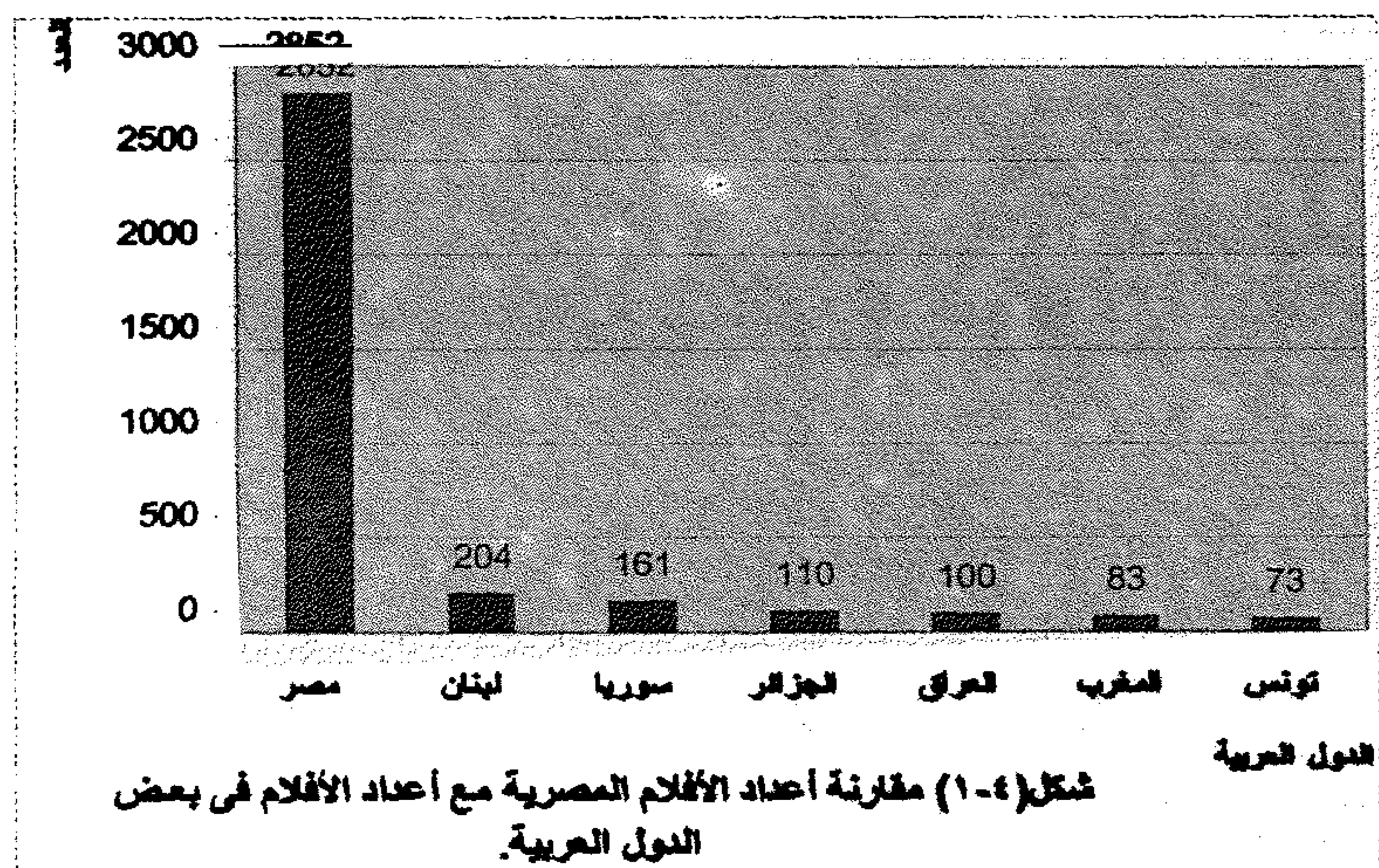
يوضح الجدول (٤-٢) إجمالى الإنتاج السينمائى فى مصر وبعض الـــدول العربية والفترات الزمنية التى أنتجت خلالها هذه الأعداد من الأفلام مرتبا حـــسب الرتبة مع ملاحظة أن عدد الأفلام المصرية قد زاد إلى ٣٠٢٣ فيلمًا فى نهاية عام ٢٠٠٥م.

جدول(٤-٢) التوزيع العددى للأفلام فى مصر وبعض الدول العربية.

م	الدولة	الفترة الزمنية	عدد الأفلام	الرتبة
١	جمهورية مصر العربية	١٩٢٣إلى ١٩٩٩	٢٨٥٢	١
٢	لبنان	١٩٢٩إلى١٩٩٩	٢٠٤	٢
٣	سوريا	١٩٣٤إلى١٩٩٩	١٦١	٣
٤	الجزائر	١٩٦٤إلى١٩٩٩	١١٠	٤
٥	العراق	١٩٤٦إلى١٩٩٩	١٠٠	٥
٦	المغرب	١٩٥٧إلى١٩٩٩	٨٣	٦
٧	تونس	١٩٢٤إلى١٩٩٩	٧٣	٧

المصدر: محمود قاسم. دليل الأفلام فى القرن العشرين فى مصر والعالم العربى . ــ القــاهرة : مكتبة مدبولى ، ٢٠٠٢. (ماعدا إحصاء الأفلام المصرية فمصدره فيلموجرافية الدراسة)

كما يوضح الشكل ٤(١ مقارنة أعداد الأفلام المصرية مع أعداد الأفــلام فى بعض الدول العربية التى لها إنتاج سينمائى ملموس/



شكل(٤-١) مقارنة أعداد الأفلام المصرية مع أعداد الأفلام فى بعض الدول العربية.

يتضح من الجدول والشكل السابقين مايلى

١) عدد الأفلام المصرية يفوق إجمالى ما أنتجته الدول العربيـــة مجتمعـــة، حيث بلغ إنتاج الدول العربية مجتمعة من الأفلام ٧٣٤ فيلمًا أى حـــوالى ٢٥،٦٣ % من إجمالى الإنتاج المصرى.

٢) جاءت لبنان فى الرتبة الثانية بعد مصر، حيث تم إنتاج وعـــرض ٢٠٤ أفلام، وقد أسهم الفنيون المصريون بشكل كبير فى هذه الأفلام خصوصًا فى فترة الستينيات عندما هاجر عدد كبير من الفنيين المـــصريين إلـــى لبنان لأسباب سياسية، وبالتالى استفادت السينما اللبنانية منهم فى الإنتاج السينمائى اللبنانى خلال هذه الفترة.

٣) جاء ترتيب الدول العربية بعد مصر ولبنان كالتالى، احتلت سوريا الرتبة الثالثة، تلتها الجزائر ثم العراق والمغرب وتونس.

٤) اقتصرت المقارنة مع الدول العربية الستة، رغم وجود إنتاج ســـينمائى فـــى بعض الدول العربية الأخرى مثل الأردن والبحرين والـــسودان والكويـــت وفلسطين، إلا أن هذا الإنتاج بدأ حديثًا ولم يتجاوز فيلمًا أو اثنين لمعظم هذه الدول باستثناء فلسطين التى أنتجت ٨ أفلام من ١٩٨٥ حتى ١٩٩٩.

مقارنة بين الأفلام المصرية والأجنبية:

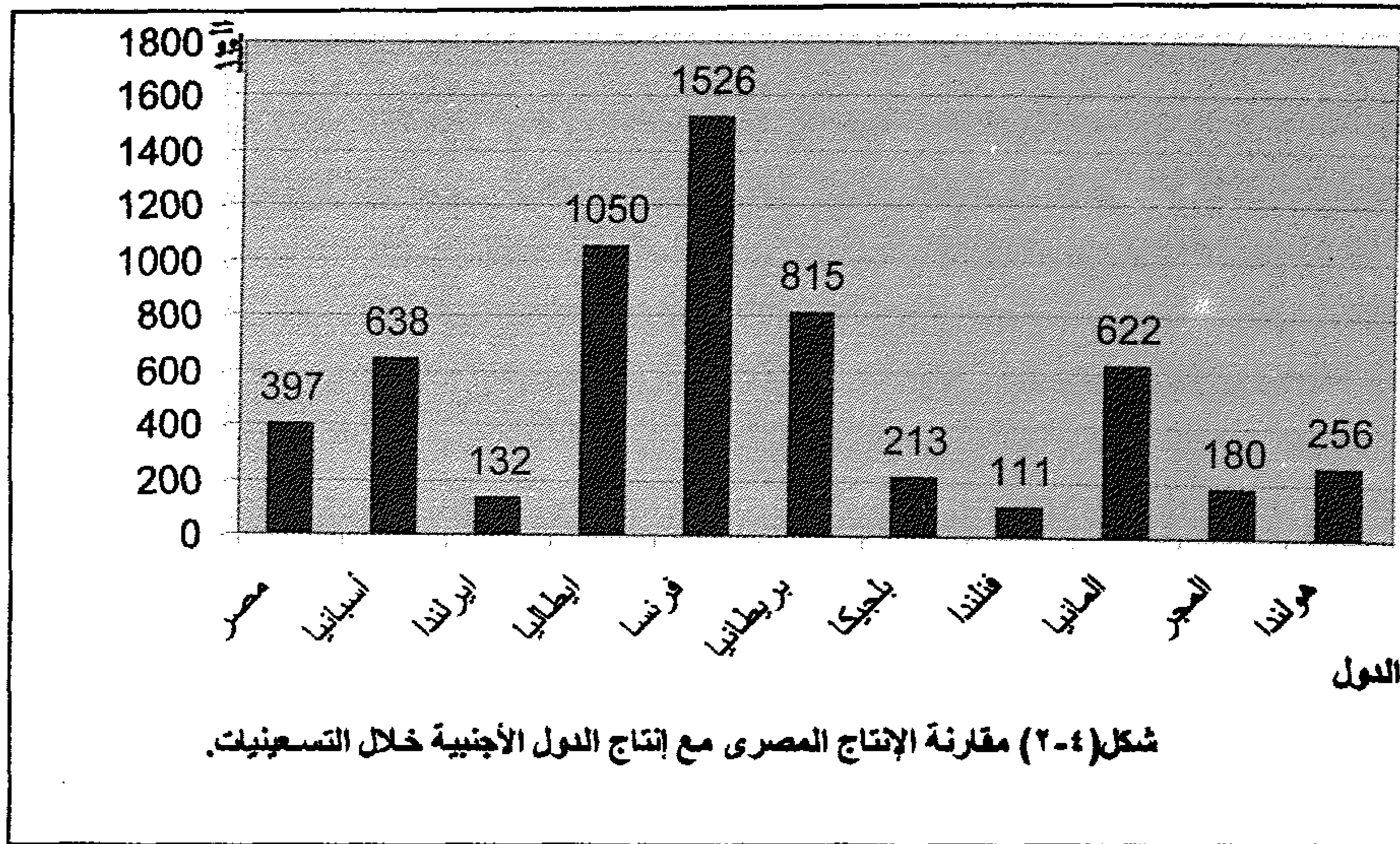
عندما نضع مصر على الخريطة السينمائية الدولية من حيـــث كـــم الإنتـــاج السينمائى المعروض، فإننا نجد الوضع قد تغير تمامًا عن الوضع فى العالم العربـــى، فإذا كانت مصر الدولة الأولى بين الدول العربية من حيث كم الإنتاج السينمائى مـــن الأفلام على مدى تاريخها السينمائى، فإن هذا الوضع اختلف تمامًـــا عنـــد مقارنتـــه بالدول الأجنبية، ويتضح ذلك من خلال الجدول (٤-٣) الذى يوضح المقارنـــة بـــين الإنتاج السينمائى المصرى المعروض خلال عقد التـــسعينيات، والإنتـــاج الأجنبـــى المعروض خلال العقد نفسه، مع الأخذ فى الاعتبار أن اختيار الـــدول الأجنبيـــة لـــم يخضع لأى معايير، وتم اختيارها عشوائيًا حتى تتوفر الحيادية فى المقارنة.

جدول (٤-٣) مقارنة الأفلام المصرية مع الأفلام الأجنبية خلال التسعينيات

م	الدولة	١٩٩٠	١٩٩١	١٩٩٢	١٩٩٣	١٩٩٤	١٩٩٥	١٩٩٦	١٩٩٧	١٩٩٨	١٩٩٩	المجموع	المتوسط
١	مصر	٦٥	٦١	٧٠	٥٣	٣٥	٣١	٢٨	١٦	٢٠	١٨	٣٩٧	٣٩،٧
٢	أسبانيا	٤٧	٦٤	٥٢	٥٤	٤٤	٥٩	٩١	٨٠	٦٥	٨٢	٦٣٨	٦٣،٨
٣	أيرلندا	٦	٣	٢	١٨	١٨	٢٢	١٨	١٦	١٧	١٢	١٣٢	١٣،٢
٤	ايطاليا	١١٣	١٣٦	١٢٦	١٠٦	١١٠	٧٧	٩٠	٨٧	٩٧	١٠٨	١٠٥٠	١٠٥
٥	فرنسا	١٤٦	١٥٦	١٥٥	١٥٢	١١٥	١٤١	١٣٤	١٦٣	١٨٣	١٨١	١٥٢٦	١٥٢،٦
٦	بريطانيا	٦٠	٥٩	٤٧	٦٩	٨٤	٧٨	١٢١	١١٤	٩١	٩٢	٨١٥	٨١،٥
٧	بلجيكا	٩	٩	٢٠	٢٣	٢١	٢٥	٢٤	٢٥	٣١	٢٦	٢١٣	٢١،٣
٨	فنلندا	١٣	١٢	١٠	١٣	١١	٨	١١	١٠	٩	١٤	١١١	١١،١
٩	ألمانيا	٤٨	٧٢	٦٣	٦٧	٦٠	٦٣	٦٤	٦١	٥٠	٧٤	٦٢٢	٦٢،٢
١٠	المجر	١١	١٢	٢٠	٢٠	٢٠	٢٠	١٥	٢٣	٢٤	١٥	١٨٠	١٨
١١	هولندا	١٤	١٤	٢٣	٢٨	٢٢	٣٠	٣٧	٢٥	٣٣	٣٠	٢٥٦	٢٥،٦
	المجموع											٥٩٤٠	٥٩٤

المصدر : سمير فريد . السينما فى دول الاتحاد الأوروبى : المؤسسات السينمائية . – القاهرة : الاتحاد الأوروبى ، ٢٠٠٤.

ويوضح الشكل (٤-٢) وضع مصر بين الدول الأجنبية الموضحة بالجدول السابق.



شكل(٤-٢) مقارنة الإنتاج المصرى مع إنتاج الدول الأجنبية خلال التسعينيات.

وبتحليل الجدول والشكل السابقين يتضح الآتى:

١) جاءت مصر فى الترتيب السادس بين الدول بعد فرنسا وإيطاليا وبريطانيا وإسبانيا وألمانيا على الترتيب، فى حين جاءت دول هولندا وبلجيكا والمجر وأيرلندا وفنلندا بعد مصر فى الترتيب العام للدول الإحدى عشرة الموجودة بالجدول.

٢) خلال الجدول تأرجح ترتيب مصر بين الترتيب الثالث عامى ١٩٩٠ و١٩٩٢، والترتيب التاسع عامى ١٩٩٧ و١٩٩٨.

٣) جاءت فرنسا فى الترتيب الأول بين الدول من حيث كم الإنتاج السينمائى المعروض؛ نظرًا لكونها الدولة الأكثر إنتاجًا بين الدول الأوربية بمتوسط عرض سنوى يبلغ ١٥٢ فيلمًا، وهو معدل مرتفع بين الدول الأوربية إذا قورن بالدولة التى تحتل الرتبة الثانية وهى إيطاليا التى يصل متوسط العرض السنوى فيها ١٠٥ أفلام.

٤) يتضح من الجدول والشكل أن مصر يمكن أن تحتل مكانًا متقدمًا بين الدول من حيث كم الإنتاج من الأفلام، لكن الأفلام المصرية لا تصل إلى الوضع والمكانة العالمية التى حققتها دول حديثة سينمائيًا مثل إيران من حيث الكيف، والتى حصلت أفلامها على جوائز عديدة فى المهرجانات الدولية الكبرى فى وقت كان الغياب المصرى واضحًا.

الاتجاهات الموضوعية للأفلام:

الاتجاهات الموضوعية للأفلام يمكن دراستها على أكثر من محور، ولكن سيتم دراسة هذه الجزئية من خلال دراسة: الأصل الفكرى للمحتوى الموضوعى للفيلم السينمائى باعتباره عاملاً مهمًا يعكس مدى تعبير الأفلام عن المجتمع الذى تنتمى إليه، ويفترض أنها تعكس واقع المجتمع خلال ما تقدمه من موضوعات، تعرض مشكلاته على الرأى العام حتى وإن لم تقدم حلولاً واقعية يمكن الأخذ أو الاسترشاد بها.

وتركز الدراسة فى هذا المحور على الأفلام المأخوذة عن نصوص أدبية مصرية، والأفلام المأخوذة عن نصوص أدبية أجنبية، والأفلام المأخوذة عن أفلام أجنبية، بالإضافة إلى الأفلام ذات السمة التاريخية والدينية، وأفلام التراجم والسير الذاتية ويوضحها الجدول (٤- ٤).

جدول (٤- ٤) التوزيع الموضوعى للأفلام حسب مصدر الموضوع

م	مصدر الموضوع	العدد	النسبة المئوية	الترتيب النسبى
١	الأدب العربى	٣١٨	%١٠،٥٢	٢
٢	الأدب الأجنبى	٢١٢	%٧،٠١	٣
٣	الأفلام الأجنبية	١٧٣	%٥،٧٢	٤
٤	المصادر الدينية	١٢	%٠،٤٠	٦
٥	المصادر التاريخية	٣٢	%١،٠٥	٥
٦	المصادر الأخرى	٢٢٧٦	%٧٥،٢٩	١
	المجموع	٣٠٢٣	% ١٠٠	

المصدر: فيلموجرافية الدراسة.

الأصل الفكرى:

يعد موضوع الفيلم من أهم عوامل نجاحه وبقائه، كان الموضوع مرتبطًا بالمجتمع الذى ينتمى إليه ومعبرًا عنه وعن مشكلاته كان الإقبال عليه متزايدًا، واحتل المكان الملائم له كعمل متميز والأمثلة إن كانت قليلة فى الأفلام المصرية، فإنها تدعم وجهة النظر هذه وتؤيدها؛ منها على سبيل المثال لا الحصر فيلم "زينب" لمحمد كريم/١٩٣٠، وفيلم "العزيمة" لكمال سليم/١٩٣٩، وفيلم "السوق السوداء" لكامل التلمسانى/١٩٤٥، وفيلم "أولاد الشوارع" ليوسف وهبى/١٩٥١، الذى طالب أحد أعضاء مجلس الشعب مؤخرًا بالرجوع إليه لحل مشكلة أطفال الشوارع فى مصر الآن، وفيلم "الزوجة الثانية" لصلاح أبو سيف/١٩٥٦، وفيلم "شىء من الخوف" لحسين كمال/١٩٦٩، وفيلم "الأرض" ليوسف شاهين/ ١٩٧٠، وفيلم "البرىء" لعاطف الطيب/١٩٨٦.

وهى أفلام ترمز إلى عقود مختلفة لكنها مازالت باقية؛ نظـرًا لمـصريتها الشديدة وصدقها فى التعبير عن هذه المصرية دون تزييف أو تجميل للواقع، ومـن ثم عاشت واستمرت وأصبحت من كلاسيكيات الأفلام المصرية، بل إن موضوعات هذه الأفلام تصلح للتعبير عن الوقت الحاضر رغم مرور سنوات علـى إنتاجهـا وعرضها، وهو أصدق دليل على واقعيتها وصدقها فى التعبير عن واقع المجتمـع الذى تنتمى إليه.

الأفلام المأخوذة عن الأدب المصرى:

قدمت السينما المصرية أول فيلم مصرى مأخوذ عن نص أدبى مصرى عام ١٩٣٠، هو فيلم "زينب" الصامت إخراج محمد كريم عن رواية " زينب " لمحمـد حسين هيكل الذى نشرها لأول مرة عام ١٩١٣ بتوقيع فلاح مصرى، من هنا بدأت العلاقة بين السينما المصرية والأدب مبكرًا مع بدايات السينما، قدمت السينما حتـى عام ٢٠٠٥ حوالى ٣١٨ فيلمًا عن مصادر أدبية مصرية سواء أكانت هذه المصادر روايات، أم قصصًا قصيرة أم طويلة، أم مسرحيات أم كتبًا، أم حتى مقالاً صـحفيًا منشورًا.

ووفقًا لقائمة الحصر التى أعدها الباحث بنفسه فى هذه الجزئية تبين وجـود ٣١٨ فيلمًا أخذت عن مصادر أدبية مصرية، يوضح الملحق (٢) فى ترتيب زمنى من عام ١٩٣٠ حتى عام ٢٠٠٠، الأفلام المصرية التى اعتمدت موضوعاتها على مصادر أدبية مصرية، والشكل الأدبى المأخوذ عنه الفيلم، واسـم الأديـب، واسـم المخرج، وسنة عرض الفيلم.

كما يوضح الجدول (٤-٥) توزيع الأفلام المأخوذة عـن الأدب المـصرى حسب العقود الزمنية التسعة المعتمدة فى فيلموجرافية الدراسة.

جدول (٤-٥) توزيع الأفلام المأخوذة عن الأدب المصرى حسب العقود

م	الفترة الزمنية	عدد الأفلام	النسبة المئوية	الرتبة
١	من ١٩٢٣ : ١٩٢٩	صفر	صفر	صفر
٢	من ١٩٣٠ : ١٩٣٩	٣	٠،٩٤ %	٧
٣	من ١٩٤٠ : ١٩٤٩	٧	٢،٢١ %	٦
٤	من ١٩٥٠ : ١٩٥٩	٣١	٩،٧٥ %	٤
٥	من ١٩٦٠ : ١٩٦٩	٨٥	٢٦،٧٤ %	٢
٦	من ١٩٧٠ : ١٩٧٩	٩١	٢٨،٦١ %	١
٧	من ١٩٨٠ : ١٩٨٩	٧٥	٢٣،٥٨ %	٣
٨	من ١٩٩٠ : ١٩٩٩	٢٥	٧،٨٦ %	٥
٩	من ٢٠٠٠ : ٢٠٠٥	١	٠،٣١ %	٨
	المجموع	٣١٨	١٠٠ %	

المصدر: فيلموجرافية الدراسة.

وتعليقًا على الجدول السابق يتضح ما يلى:

- خلال الثلاثينيات والأربعينيات لم تقدم سوى عشرة أفلام فقط عن نصوص أدبية، على الرغم من وجود الكثير من الروايات المصرية التى كتبت فى الفترة نفسها وتم تحويلها إلى أفلام فى فترات لاحقة مثل أعمال طه حسين، ونجيب محفوظ، ويحيى حقى، وتوفيق الحكيم، ومحمد عبد الحليم عبدالله.

يرجع ذلك إلى اعتماد السينما المصرية في بداياتها على النصوص المسرحية للمسرحيات التي كانت تقدم على المسرح المصري في ذلك الوقت، خصوصًا أن نجوم المسرح المصري في ذلك الوقت قد تحولوا إلى السينما، ومن ثم حولوا مسرحياتهم إلى أفلام سينمائية وبنفس الكُتاب الذين قاموا باقتباس هذه المسرحيات عن نصوص مسرحية أجنبية، إلى جانب الاقتباس من الأفلام الأجنبية الذي ساد خلال هذين العقدين.

• قدمت السينما في الخمسينيات ٣١ فيلمًا عن مصادر أدبية منها ٢٥ فيلمًا في الفترة من ١٩٥٤ /١٩٥٩. وهو ما أعطى مؤشرًا على بداية اهتمام السينمائيين بالأدب المصري وصلاحيته للإنتاج السينمائي وهو ما انعكس في الفترات التالية.

• في الستينيات تم عرض ٨٥ فيلمًا مأخوذًا عن نص أدبي، وهو ازدهار ملحوظ، فقد تم الرجوع إلى ٨٥ نصا أدبيا للأدباء والكتاب المصريين تم تحويلها إلى أفلام يعد بعضها من علامات السينما المصرية خلال هذه الفترة منها: روايات "اللص والكلاب" و"القاهرة الجديدة" و"ميرامار" لنجيب محفوظ، ورواية "المستحيل" لمصطفى محمود، ورواية "الحرام" و"العيب" ليوسف إدريس، و"دماء وطين" و"قنديل أم هاشم" ليحيى حقي، و"في بيتنا رجل" و "بئر الحرمان" لإحسان عبد القدوس وغيرهم من كبار الأدباء المصريين.

• خلال السبعينيات والثمانينيات استمرت عملية تحويل النصوص الأدبية إلى أفلام، كانت لأعمال إحسان عبد القدوس، ونجيب محفوظ النصيب الأكبر من الأعمال التي حولت إلى أفلام سينمائية، فتم تقديم ١٦٦ فيلمًا عن أعمال أدبية لأدباء مصريين خلال العقدين.

• خلال التسعينيات مع بداية أزمة صناعة السينما انعكس ذلك على تحويل الروايات والقصص الأدبية إلى أفلام سينمائية، فلم يعرض سوى ٢٥ فيلمًا فقط مأخوذة عن نصوص أدبية عرض ١٧ فيلمًا خلال النصف الأول من ١٩٩٠/١٩٩٤ في حين عرضت الأفلام الثمانية الباقية من ١٩٩٥/١٩٩٩، وهو مؤشر آخر على أزمة السينما في هذه الفترة. وهو ما استمر خلال الألفية التي

انقطعت العلاقة فيها بين الأدب والسينما فلم تقدم سوى فيلم واحد فقط خلال ست سنوات هو فيلم "الشرف" للمخرج محمد شعبان/٢٠٠٠ والمأخوذ عن رواية "وراء الأشجار" لمحمد البساطى.

● **الأدباء والأفلام المصرية:**

تعامل السينمائيون المصريون مع ما يزيد عن مائة أديب وكاتب مصرى خلال سبعين عامًا من عام١٩٣٠ وحتى عام ٢٠٠٠، هى الفترة التى عرضت خلالها الأفلام المأخوذة عن النصوص الأدبية المصرية وعددها ٣١٨ فيلمًا، وإن اختلفت طريقة التعامل مع أعمال كل أديب على حدة فقد استحوذت أعمال فئة قليلة من الأدباء على اهتمام السينمائيين، فقاموا بتحويل معظم أعمالهم الأدبية إلى أفلام سينمائية، يأتى على رأس القائمة إحسان عبد القدوس حيث عرض ٤٣ فيلمًا مأخوذة عن أعمال أدبية له، ونجيب محفوظ الذى احتل الرتبة الثانية حيث عرض ٤١ فيلمًا مأخوذة عن روايات وقصص أدبية منشورة له، فى حين تجاهلوا أدباء آخرين لهم أعمال جيدة تصلح للعمل السينمائى.

يوضح الجدول (٤-٦) الأدباء والكتاب المصريين الذين احتلوا الرتب العشر الأولى الأكثر إنتاجية فى تاريخ الأفلام الذين تحولت أعمالهم الأدبية إلى أفلام سينمائية.

جدول (٤-٦) الأدباء المصريون الأكثر إنتاجية فى تاريخ الأفلام المصرية.

م	اسم الأديب أو الكاتب	عدد الأفلام	النسبة المئوية	ملاحظات
١	إحسان عبد القدوس	٤٣	١٣،٦٥ %	
٢	نجيب محفوظ	٤١	١٣،٠٢ %	
٣	يوسف السباعى	١٥	٤،٧٦ %	
٤	إسماعيل ولى الدين	١٤	٤،٤٤ %	
٥	يوسف إدريس	١٣	٤،١٣ %	
٦	توفيق الحكيم	١١	٣،٤٩ %	
٧	أمين يوسف غراب	٧	٢،٢٢ %	
٨	ثروت أباظة / محمد عبد الحليم عبد الله/ يوسف جوهر	٦/٦/٦	١،٩٠ %	لكل أديب على حدة
٩	إبراهيم الوردانى / صالح مرسى/ عبد الحميد جودة السحار/ محمد كامل حسن/ موسى صبرى	٥/٥/٥/٥/٥	١،٥٨ %	لكل أديب على حدة
١٠	أحمد فريد محمود/ على أحمد باكثير/ فتحى أبو الفضل/ محمود تيمور/ يحى حقى	٤/٤/٤/٤/٤	١،٢٧ %	لكل أديب على حدة
	المجموع	٢٠٧	%٦٥،٧١	

المصدر: فيلموجرافية الدراسة.

وتحليلاً للجدول السابق والملحق (٢) يتضح ما يأتى:

• أن عشرين أديبًا بنسبة ٢٠ % فقط من إجمالى عدد الأدباء على مدى تاريخ الأفلام تحولت أعمالهم الأدبية المنشورة إلى ٢٠٧ أفلام سينمائية بنسبة ٦٥،٠٩ % من إجمالى الأفلام المأخوذة عن نصوص أدبية مصرية وعددها ٣١٨ فيلمًا، مما يؤكد تركيز السينمائين على أعمال فئة قليلة من الأدباء وإهمال أعمال باقى الأدباء المعاصرين لهم أو الاكتفاء بعمل أو اثنين من أعمال بعض هؤلاء الأدباء.

• تحولت أعمال خمسة من الأدباء إلى خمسة عشر فيلمًا بواقع ثلاثة أعمال لكل أديب، بنسبة ٤،٧١ % من الإجمالى العام للأفلام المأخوذة عن أعمال أدبية.

• كما تحولت أعمال ثمانية عشر أديبًا إلى أفلام سينمائية بإجمالى ٣٦ فيلمًا بنسبة ١١،٣٢% من الإجمالى العام للأفلام المأخوذة عن أعمال أدبية.

• بينما تحولت أعمال ٥٧ أديبًا إلى ٥٧ فيلمًا بواقع فيلم واحد لكل أديب بنسبة ١٧،٩٢ % من الإجمالى العام للأفلام المأخوذة عن أعمال أدبية. وبذلك يصبح إجمالى ما قدمته السينما لعدد ٨٠ أديبًا هو ١٠٨ أفلام بنسبة ٣٣،٩٦ % من الإجمالى العام للأفلام المأخوذة عن أعمال أدبية.

• نوع العمل الأدبى:

كلما تنوعت المصادر الأدبية التى تتعامل معها السينما ، تنوعت الموضوعات التى تعرضها الأفلام الناتجة عن ذلك، وتنوعت الأفكار التى تطرحها على الجمهور، فمما لا شك فيه أن الفيلم المأخوذ عن رواية طويلة يتطلب من كاتب السيناريو مهارة كبيرة فى اختصار الأحداث أثناء السرد الموضوعى للأحداث عند تحويلها إلى نص سينمائى، دون الخلل بالإطار العام للقصة أو الترابط العام بين شخصياتها، وتوجد نماذج كثيرة فى الأفلام المصرية التى تغير المحتوى القصصى للرواية عند تحويلها إلى فيلم عن المحتوى الأصلى للنص المطبوع.

وليس أدل على ذلك من قول نجيب محفوظ نفسه إن الروايات التي كتبها ونشرها في شكل ورقي ثم تحولت بعد ذلك إلى أفلام سينمائية بها الكثير من الأحداث التي لم ترد في النص الأدبي الأصلي، ووصل الأمر إلى أن بعض رواياته قد فُرغت من مضمونها، ولم يبق منها سوى الاسم فقط، وذلك إذا أخذنا في الاعتبار أن نجيب محفوظ لم يكتب سيناريو سينمائي لأية رواية من رواياته، في الوقت الذي كتب فيه أربعة عشر سيناريو لأفلام سينمائية بعضها عن روايات أدبية لكبار الأدباء المصريين.

وعلى العكس من ذلك يتطلب تحويل قصة قصيرة قد لا يتعدى عدد صفحاتها الخمس ورقات إضافة مزيد من التفاصيل والأحداث إلى النص الأدبي الأصلي لزيادة الحبكة الدرامية وترابط الأحداث وتسلسلها، وقد حدث ذلك مع معظم القصص القصيرة والموضوعات التي أخذت من المجموعات القصصية التي تم تحويلها إلى أفلام، ومثلت هذه الإضافات نقطة إيجابية في بعض الأعمال نتيجة تمكن كاتب النص السينمائي وثقافته وإلمامه بحرفية كتابة السيناريو وقد يرجع ذلك إلى كون الكاتب أديبًا، كما أن كثيرًا من الأدباء المصريين كتبوا أو شاركوا في كتابة العديد من سيناريوهات الأفلام التي اعتمدت في الأصل على قصة قصيرة أو تم اقتباسها من مصادر أخرى غير روائية مثل الأحداث التاريخية والجارية.

ولعل تجربة عز الدين ذو الفقار وحسين حلمي المهندس في تحويل قصيدة أمير الشعراء أحمد شوقي "سلوا قلبي" إلى فيلم سينمائي بنفس الاسم عام ١٩٥٢ إخراج عز الدين ذو الفقار؛ وتجربة يوسف شاهين ومصطفى محرم في تحويل تحقيقين صحفيين منشورين للأديب يوسف إدريس إلى سيناريوهات سينمائية ليصبحا فيلمين سينمائيين هما "حدوتة مصرية" إخراج يوسف شاهين/١٩٨٢، وفيلم "عنبر الموت" إخراج أشرف فهمي/١٩٨٩ لخير دليل على إمكانية تعامل السينما مع أي مصدر أدبي بشرط توافر الكاتب الذي يملك القدرة على التعامل مع هذا النص الأدبي بتمكن، قد يقود في النهاية إلى وجود فيلم سينمائي ذي قيمة فنية وأدبية جيدة.

يوضح الجدول (٤-٧) أشكال المصادر الأدبية المصرية المطبوعة التى تم تحويلها إلى أفلام سينمائية على مدى تاريخ الأفلام المصرية المأخوذة عن أعمال أدبية، وعدد هذه الأفلام حسب كل نوع.

جدول (٤-٧) توزيع الأفلام حسب شكل العمل الأدبى المصرى

م	نوع العمل الأدبى	عدد الأعمال الأدبية	عدد الأفلام	النسبة المئوية	الرتبة
١	رواية	١٨٤	١٨٩	٦٠ %	١
٢	مجموعة قصصية	٤٧	٧١	٢٢,٥٤ %	٢
٣	قصة قصيرة	٣١	٣١	٩,٨٤ %	٣
٤	مسرحية	١٥	١٥	٤,٧٧ %	٤
٥	كتاب	٣	٣	٠,٩٥ %	٥
٦	سيناريو منشور	٢	٢	٠,٦٣ %	٦
٧	تحقيق صحفى منشور	٢	٢	٠,٦٣ %	٦
٨	قصيدة شعر	١	١	٠,٣٢ %	٧
٩	تراث شعبى	١	١	٠,٣٢ %	٧
	المجموع العام	٢٨٦	٣١٨	١٠٠ %	

المصدر: فيلموجرافية الدراسة.

ويتضح من الجدول ما يلى:

- لجأ السينمائيون إلى الروايات الأدبية بشكل كبير مثل ٦٠ % من إجمالى الأعمال الأدبية بواقع ١٨٤ رواية تحولت إلى ١٨٩ فيلمًا مع الأخذ فى الاعتبار أن هناك خمس روايات أعيد إنتاجها مرة أخرى فى فيلم آخر، هذه الروايات هى

رواية "زينب" لمحمد حسين هيكل التي تحولت إلى فيلمين بنفس الاسم الأول صامت عام ١٩٣٠ والثاني ناطق عام ١٩٥٢؛ ورواية "أرض النفاق" ليوسف السباعي وتحولت إلى فيلمين هما "أخلاق للبيع" عام ١٩٥٠، و"أرض النفاق" عام ١٩٦٨؛ ورواية "بين الأطلال" ليوسف السباعي التي تحولت إلى فيلمين هما "بين الأطلال" عام ١٩٥٩، و"اذكريني" عام ١٩٧٨؛ ورواية "اللص والكلاب" لنجيب محفوظ التي تحولت إلى فيلمين هما "اللص والكلاب" عام ١٩٦٢، و"ليل وخونة" عام ١٩٩٠؛ ورواية "الطريق" لنجيب محفوظ التي تحولت إلى فيلمين هما "الطريق" عام ١٩٦٤، و" وصمة عار " عام ١٩٨٦. مما يعني أن العدد الفعلي للروايات الأدبية التي تحولت إلى أفلام سينمائية هو ١٨٤ رواية.

• جاءت المجموعات القصصية وعددها (٤٧) في الرتبة الثانية، فالمجموعة القصصية ما هي إلا مجموعة من القصص القصيرة منشورة بشكل مجمع تحت عنوان يكون في الغالب عنوان إحدى هذه القصص مثل المجموعة القصصية لنجيب محفوظ باسم "الحرافيش" وهي عنوان لقصة قصيرة داخل نفس المجموعة، وقد تعامل السينمائيون مع إحدى وسبعين قصة منشورة ضمن المجموعات القصصية السبع والأربعين، منها سبع عشرة مجموعة قصصية لإحسان عبد القدوس تحولت إلى خمسة وعشرين فيلمًا، وست مجموعات قصصية لنجيب محفوظ تحولت إلى ثمانية عشر فيلمًا، وست مجموعات قصصية ليوسف إدريس تحولت إلى سبعة أفلام، وأربع مجموعات قصصية لإسماعيل ولي الدين تحولت إلى ستة أفلام، وثلاث مجموعات قصصية ليحيى حقي تحولت إلى ثلاثة أفلام، ومجموعة واحدة لتوفيق الحكيم تحولت إلى فيلمين، بالإضافة إلى عشر مجموعات قصصية لعشرة أدباء تحولت إلى عشرة أفلام بواقع فيلم واحد عن المجموعة القصصية الواحدة.

• أما القصص القصيرة فقد جاءت في الرتبة الثالثة، حيث تحولت إحدى وثلاثون قصة قصيرة إلى واحد وثلاثين فيلمًا.

• كان للمسرحيات الأدبية نصيب من تعامل السينمائيين؛ حيث تحولت خمس عشرة مسرحية منشورة لكبار كتاب المسرح إلى خمسة عشر فيلمًا سينمائيًا أشهرها مسرحيات توفيق الحكيم (أربع مسرحيات)، ونعمان عاشور (مسرحيتان)، ويوسف السباعي (مسرحيتان)، وسبع مسرحيات لسبعة كتاب.

• أما الكتب فلم يتم التعامل معها إلا فى ثلاث مناسبات فقط هى كتاب "الوعد الحق" لطه حسين الذى تحول إلى فيلم "ظهور الإسلام" عام ١٩٥١؛ وكتاب "محمد رسول الله والذين معه" لعبد الحميد جودة السحار، الذى تحول إلى فيلم "فجر الإسلام" عام ١٩٧١، وكتاب " قاهر الظلام " الذى تحول إلى فيلم بنفس الاسم عام ١٩٧٩. ومن الواضح غلبة السمة التاريخية الدينية على الكتب التى تحولت إلى أفلام وجاء الفيلم الثالث معبرًا عن سيرة ذاتية لطه حسين.

أخيرًا يمكن القول إن السينما عندما لجأت إلى الأدب المصرى، وتعاملت معه قدمت للمتلقى مجموعة من الأعمال الأدبية لم يكن ليسمع عنها معظم هؤلاء إذا وضعنا فى الاعتبار أن نسبة الأمية فى مصر ما تزال تمثل ٢٨,٦% من عدد السكان الآن، بالإضافة إلى مشكلات الكتاب المنشور بكل أنواعه وأشكاله وصعوبة الحصول عليه لفئة القراء، ومدى رغبتهم فى القراءة وهو ما يعطى أهمية كبيرة لدور الفيلم السينمائى فى زيادة معدلات الوعى الثقافى لدى الجمهور الذى يتلقى هذا المنتج الثقافى المتميز، ويكوّن ثقافته العامة من خلاله وتتأثر شخصيته بما يشاهده على الشاشة الفضية داخل دور العرض.

الأفلام المأخوذة عن أفلام مصرية:

المقصود هنا هو الأفلام التى يعاد إنتاجها مرة أخرى، وتحديدًا يعاد إنتاج نفس الموضوع الذى سبق معالجته فى فيلم سابق، وقد أشرت فى الجزئية السابقة إلى إعادة إنتاج خمس روايات أدبية سبق أن تحولت إلى أفلام، إلا أن المعنى المقصود هنا هو الأفلام التى تعالج موضوعات وأفكارًا تم معالجتها فى أفلام سابقة سواء كان مصدرها أدبيًا أو أى مصدر آخر، تبدو هذه الظاهرة فى السينما المصرية، وهو ما يحدث الآن فى الأفلام الحديثة التى تعالج موضوعات سبق عرضها فى أفلام سابقة، وتأتى هذه المعالجة سطحية وخالية من أى مضمون نتيجة المستوى الهابط من الكتابة السينمائية وسطحية ثقافة معظم العاملين فى المجال السينمائى حاليًا، وهو ما يفسر استمرار أزمة صناعة السينما عمومًا.

وإذا كانت هذه الجزئية مرتبطة بدراسة تحليل المضمون للأفلام، وهو ليس مجال هذه الدراسة فإن الإشارة إليه تحمل دلالة مهمة مفادها أن تكرار الإنتاج قد يعبر عن رؤية ووجهة نظر مخرج العمل الجديد أو كاتب النص السينمائى من خلال معالجته للموضوع من وجهة نظر تختلف عن سابقتها، وإن كانت المعالجة الأولى خصوصًا إن كانت ناجحة تبقى هى المعيار الرئيسى، فعندما نذكر اسم "بين الأطلال" أول ما يتوارد فى أذهاننا فيلم "بين الأطلال" لعز الدين ذو الفقار/ ١٩٥٩ وليس فيلم "اذكرينى" لهنرى بركات /١٩٧٨

والحقيقة أننا لا نملك إحصائية دقيقة نستطيع عن طريقها تحديد عدد الأفلام التى أعيد أو تكرر إنتاجها مرة أخرى على مدى تاريخ الأفلام المصرية المسجل فى فيلموجرافية الدراسة إلا أن الإشارة إليها جاءت من منطلق إثبات وجودها فى الأفلام المصرية، وهى سمة موجودة فى معظم الدول وليست قاصرة على الأفلام المصرية فقط.

ويمكن عمل دراسات فى تحليل المحتوى المعرفى للأفلام لمعرفة الموضوعات التى تمت معالجتها على مدى تاريخ الأفلام الروائية، ومدى تكرار هذه الموضوعات فى الأفلام المختلفة، وهو مجال يحتاج إلى المزيد من الدراسات المتخصصة فى علم المعلومات، ويمكن التدليل على ذلك من خلال المثال التالى عن الموضوعات التى عالجتها الأفلام المصرية من عام ١٩٢٧ وحتى عام ١٩٤٤، وعددها ١٨٠ فيلمًا تقريبًا منها ١٣٥ فيلمًا ميلودراما، وعدد ٤٥ فيلمًا كوميديًا. عرضت الأفلام أحد عشر موضوعًا رئيسيًا هى:(١)

١) موضوع زواج الفتاة ضد رغبتها والمآسى التى تترتب على ذلك(عولج فى ٤ أفلام).

٢) موضوع الواقعية الاجتماعية (عولج فى ٤ أفلام).

---

(١) محمد كامل القليوبى. الهوية القومية للسينما العربية: السينما المصرية نموذجًا. مجلة عالم الفكر، مج٢٦، ع١(يوليو/سبتمبر ١٩٩٧). ص ٢٦

٣) موضوع التضحية بالحب من أجل الحبيب بسبب الفوارق الطبقية (عولج فى ١٢ فيلمًا).

٤) موضوع الإصابة بالجنون (عولج فى ٤ أفلام).

٥) موضوع التغرير بالفتيات (عولج فى ٥ أفلام).

٦) موضوع الخيانة الزوجية (عولج فى ٧ أفلام).

٧) موضوع رجل بين امرأتين (عولج فى ١١ فيلمًا).

٨) موضوع امرأة بين رجلين (عولج فى ١٥ فيلمًا).

٩) موضوع الحب فوق الطبقات الاجتماعية (عولج فى ١٣ فيلمًا).

١٠) موضوع معاناة الفنانين من نظرة المجتمع المتدنية للفنان (عولج فى ٢٠ فيلمًا).

١١) موضوعات الميلودراما التاريخية والأساطير (عولج فى ١٥ فيلمًا).

ويلاحظ خلال عرض هذه الموضوعات غياب الموضوعات السياسية، والموضوعات التى تساعد على تنمية وتثقيف الجمهور، وتركزت معظم الموضوعات فى العلاقات بين الرجل والمرأة مثل الحب والخيانة والزواج.

تحتاج الأفلام الروائية المصرية إلى مزيد من الدراسات المتعمقة فى هذه الجزئية، وإن كان ليس مجالها موضوع هذه الدراسة.

الأفلام المأخوذة عن الأدب العالمى:

كان تأثر الأفلام المصرية بالأدب الأجنبى فى بدايات السينما أكبر من تأثرها بالأدب المصرى، يرجع ذلك إلى أن السينما المصرية بدأت فى فترة كان المسرح المصرى فى أوج ازدهاره، وكانت حركة تمصير الأعمال الأدبية العالمية وتقديمها على المسرح المصرى قوية، مع ازدياد تأثير السينما دخل أساتذة المسرح المصرى مجال العمل السينمائى، وقدموا نفس الأعمال الأدبية الأجنبية التى قدموها

على المسرح فى السينما، كما كان الأدب المصرى فى ذلك الوقت لا يتلاءم والعمل السينمائى ربما لاختلاف موضوعاته عن الموضوعات المطروحة فى الأفلام فى ذلك الوقت، فإذا كانت السينما قد قدمت ستة عشر فيلمًا عن أعمال أدبية مصرية حتى عام ١٩٥٢، فقد ثبت من خلال الفيلموجرافية تقديمها واحد وخمسين فيلمًا مأخوذة عن أعمال أدبية أجنبية خلال نفس الفترة.

والواقع أن السينما المصرية قد تأثرت بكل ما هو أجنبى فى العمل السينمائى، انعكس ذلك خلال الأفلام التى تم تقديمها مما أدى إلى فشل الأفلام فى أن تكون مرآة للواقع الذى يعيشه المواطن المصرى على مدى تاريخها، إلا ما ندر من بعض المحاولات، بل كانت الأفلام المصرية تأتى دائمًا متأخرة، فتعبر عن فترة الأربعينيات فى أفلام الخمسينيات، وفترة الخمسينيات فى أفلام الستينيات أو السبعينيات، وهكذا ارتبط ذلك بعوامل كثيرة منها الواقع السياسى السائد، وسطوة الرقابة وتقليصها لمساحة الإبداع عند السينمائيين.

فكان الاتجاه نحو الاقتباس من المصادر الأدبية الأجنبية، ومحاولة تمصير موضوعاتها كأننا لا نملك موضوعات يمكن أن تقدم فى أفلام سينمائية، الحقيقة أن تمصير الموضوعات الأجنبية أثبت فشله لصعوبة ذلك؛ نظرًا لاختلاف الموروث الثقافى والعادات والتقاليد واختلاف القيم الدينية والاجتماعية فى مجتمعنا عن المجتمعات التى كتبت لها وعنها هذه الأعمال.

بل إن الأفلام المصرية نقلت لنا هذه العادات كما هى فأصبح شرب الخمر مثلاً أمرًا معتادًا فى الأفلام المصرية، ومظهرًا من مظاهر الثراء أو البهجة أو التعبير عن الحزن، والأفلام المصرية مليئة بمئات المشاهد التى تعبر عن ذلك وتؤكده، الشىء نفسه فى الكثير من العادات والتقاليد الغربية التى لا تتماشى مع عاداتنا وتقاليدنا ومجتمعنا، وإن كنت لست فى موضع النقد، وإنما لإظهار التأثير المباشر للأفلام التى اعتمدت على المصادر الأجنبية وفشل عملية تمصيرها جملة وتفصيلاً فى الاطلاع على ثقافات أخرى على عكس المسرح.

ووفقًا لقائمة الحصر التى أعدها الباحث بنفسه فى هذه الجزئية تبين وجـــود ٢١٢ فيلمًا أخذت عن مصادر أدبية أجنبية تم توثيقها فى الملحق (٣).

ويوضح الجدول (٤-٨) توزيع الأفلام المأخوذة عــن المــصادر الأدبيــة الأجنبية موزعة حسب العقود المعمول بها فى فيلموجرافية الدراسة.

جدول (٤-٨) توزيع الأفلام المأخوذة عن الأدب الأجنبى حسب العقود

م	الفترة الزمنية	عدد الأفلام	النسبة المئوية	الرتبة
١	من ١٩٢٣ : ١٩٢٩	صفر	صفر %	صفر
٢	من ١٩٣٠ : ١٩٣٩	٧	٣,٣٠ %	٦
٣	من ١٩٤٠ : ١٩٤٩	٣٦	١٦,٩٨ %	٤
٤	من ١٩٥٠ : ١٩٥٩	٣٧	١٧,٤٥ %	٢
٥	من ١٩٦٠ : ١٩٦٩	٤٤	٢٠,٧٥ %	١
٦	من ١٩٧٠ : ١٩٧٩	٣٩	١٨,٤٠ %	٣
٧	من ١٩٨٠ : ١٩٨٩	٣٥	١٦,٥١ %	٣
٨	من ١٩٩٠ : ١٩٩٩	١١	٥,١٩ %	٥
٩	من ٢٠٠٠ : ٢٠٠٥	٣	١,٤٢ %	٧
	المجموع	٢١٢	١٠٠ %	

المصدر: فيلموجرافية الدراسة.

استقراءً للجدول السابق يتضح الآتى:

- الأفلام المصرية المأخوذة عن مصادر أدبية أجنبية بلغت ٢١٢ فيلمًا من واقع فيلموجرافية الدراسة ملحق (٣)، هذا الرقم لا يعبر عن عدد الأفلام المأخوذة عن مصادر أدبية أجنبية بشكل دقيق، لأن الرقم أكبر من ذلك ويرجع عدم التمكن من حصر الأفلام بشكل كامل ودقيق إلى إهمال كتاب السينما ذكر المصدر الأجنبى الذى أخذ منه الفيلم فى كثير من الأفلام، وأحيانًا يكون هذا الإهمال متعمدًا لإيهام المتلقى أن الفيلم من تأليف كاتبه، هذه الظاهرة لافتة للنظر فى الأفلام المصرية، فمعظم الأفلام المثبتة فى الملحق المشار إليه تم تسجيل بيانات العمل الأدبى الأجنبى الذى اعتمد عليه الفيلم من مصادر غير مباشرة، وليس من خلال الإشارة إلى المصدر الأجنبى فى تترات الفيلم مثلاً، إلا فى عدد قليل من الأفلام التى التزم كاتبوها بالأمانة الأدبية، وأشاروا إلى المصدر الأجنبى.

- التعامل مع المصادر الأدبية الأجنبية لم يمر بمراحل ازدهار أو اضمحلال، وإنما استمر على وتيرة واحدة تقريبًا حتى بداية التسعينيات.

- التسعينيات لم تقدم السينما خلالها سوى أحد عشر فيلمًا عن مصادر أدبية أجنبية فقط، وهذا وضع طبيعى فى ظل تدهور صناعة السينما خلال هذا العقد.

- حالة التدهور فى التعامل مع المصادر الأجنبية خلال سنوات الألفية مستمرة، فلم يقدم سوى ثلاثة أفلام فقط من بين ١٧١ فيلمًا تم عرضها خلال السنوات الست المثبتة فى فيلموجرافية الدراسة.

- **الأفلام المصرية والأدباء الأجانب:**

الحقيقة أن كتاب الأفلام المصرية عندما تعاملوا مع الأدب العالمى لجأوا إلى أشهر الأعمال الأدبية لأشهر الأدباء الأجانب، كلٌ فى مجاله، والقائمة طويلة ولكن سوف ألقى الضوء على أشهر وأهم هؤلاء الأدباء، ونوعيات الأعمال الأدبية التى كتبوها، وتحولت إلى أفلام مصرية خلال الجدول (٤-٩) الذى يحاول أن يُلخص أهم هؤلاء الأدباء وأهم أعمالهم الأدبية التى تحولت إلى أفلام مصرية.

جدول (٤-٩) الأدباء الأجانب وأعمالهم الأدبية فى الأفلام المصرية

م	اسم الأديب	المسرحية	الرواية	القصة	عدد الأفلام
١	وليم شكسبير	٥	-	-	١٤
٢	إميل زولا	-	٢	١	٨
٣	ألكسندر ديماس الابن	١	-	-	٦
٤	دوستويفسكى	-	٤	-	٦
٥	مارسيل بانيول	١	٢	-	٦
٦	ألكسندر ديماس الأب	-	١	-	٥
٧	بيتر كورسيل	١	-	-	٤
٨	بومارشيه	١	-	-	٤
٩	برناردشو	١	-	-	٤
١٠	جورج أونيه	-	٢	-	٤
١١	جول مارى	١	-	١	٤
١٢	تينسى وليامز	٢	١	-	٤
١٣	أوسكاروايلد	١	١	-	٣
١٤	موليير	٢	-	-	٣
١٥	ليو تولستوى	-	٢	-	٣
١٦	أوجين أونيل	٢	-	-	٢
١٧	آرثر ميللر	١	-	١	٢
١٨	ألفونس كار	-	-	١	٢
١٩	ثورنتون وايلدر	-	-	١	٢
٢٠	جوته	-	-	١	٢
	المجموع	١٩	١٥	٦	٨٨

المصدر: فيلموجرافية الدراسة.

وتحليلاً للجدول السابق يتضح الآتى:

• أكد الجدول على تسلسل الأعمال الأدبية من حيث الكم، فأعمال الأدباء العشرين الأوائل وعددها أربعون عملاً جاء ترتيبها كالآتى: تسع عشرة مسرحية، وخمس عشرة رواية، وست قصص؛ تحولت إلى ٨٨ فيلمًا سينمائيًا.

• احتل وليم شكسبير الرتبة الأولى بين الأدباء الأجانب، حيث تحولت خمس مسرحيات له إلى أربعة عشر فيلمًا جاء تفصيلها كالآتى: مسرحية "ترويض النمرة" فى أربعة أفلام، ومسرحية "عطيل" فى أربعة أفلام، ومسرحية "روميو وجوليت" فى ثلاثة أفلام، ومسرحية "الملك لير" فى فيلمين، ومسرحية "هاملت" فى فيلم واحد.

• جاء "إميل زولا" فى الرتبة الثانية بين الأدباء الأجانب، حيث تحولت روايتان وقصة واحدة له إلى ثمانية أفلام جاءت تفصيلاتها كالآتى: قصة "مادلين فيرات" فى أربعة أفلام، ورواية "تيريز راكان" فى ثلاثة أفلام، ورواية "الوحش الآدمى" فى فيلم واحد.

• تحولت رواية واحدة لألكسندر ديماس الأب هى "الكونت دى مونت كريستو" إلى خمسة أفلام، ولم يختلف الأمر كثيرًا مع ألكسندر ديماس الابن الذى تحولت مسرحيته "غادة الكاميليا" إلى ستة أفلام.

• لم يقتصر الأمر على الأدباء المشار إليهم فى الجدول فقد تم ذكرهم كمثال، وإنما توجد أعمال لعدد من مشاهير أدباء العالم استعان بها كتاب الفيلم المصرى، وحولوها إلى أفلام منها على سبيل المثال لا الحصر: رواية "البؤساء" لفيكتور هوجو، ورواية "ذهب مع الريح" لمارجريت ميتشيل، ورواية "أوليفر تويست" لتشارلز ديكنز، ورواية "الأب الخالد" لبلزاك، ومسرحية "أعمدة المجتمع" لهنريك إبسن، ومسرحية "فلومينا مادوراتو" لإدواردو دى فيليبو، ومسرحية "مركب بلا صياد" لإيخاندرو كاسونا، وقصة "مرتفعات وزرينج" لإميلى برونتى، وقصة "زيارة السيد العجوز" لدورنمات، والأمثلة كثيرة يمكن مراجعتها من خلال الملحق (٣).

• توجد بعض المصادر الأدبية التى لم يتم الوقوف على أسماء أصحابها، وتم اقتباسها فى أفلام مصرية نتيجة الصعوبات التى سبق وأشرت إليها، من هذه الأعمال على سبيل المثال لا الحصر: مسرحية "الكرسى ١٣" وأخذ عنها فيلمان، ومسرحية "إدلر جونسون" وأخذ عنها فيلمان، ومسرحية "ثلاثة عقلاء مجانين" وأخذ عنها فيلم واحد، ومسرحية "مدموازيل نيتوش" وأخذ عنها فيلمان، ورواية "تزوجت رجلا ميتًا" وأخذ عنها فيلمان، ورواية "إنهم يقتلون الجياد" وأخذ عنها فيلم واحد، ورواية "وصية رجل ميت" وأخذ عنها فيلم واحد، وقصة "مدام إكس" وأخذ عنها ثلاثة أفلام، وقصة "هارى ووالتر فى المدينة" وأخذ عنها فيلم واحد.

• تم اقتباس فيلمين عن أعمال أوبرالية عالمية، وتحديدًا فيلم " عايدة " عام ١٩٤٢ المأخوذ عن أوبرا عايدة الشهيرة لفيردى، وفيلم " أميرة العرب " عام ١٩٦٣، المأخوذ عن أوبرا تريستان وايسولت وهى مجهولة المؤلف.

• شكل العمل الأدبى:

اعتمدت السينما المصرية فى تعاملها مع الأدب الأجنبى بشكل رئيسى على المسرحية والقصة والرواية، فاستخدمت الأنواع الثلاثة، بل وصل الأمر إلى إعادة التعامل مع النوع الواحد أكثر من مرة، والمثال الواضح على ذلك مسرحية "غادة الكاميليا" لألكسندر ديماس الابن أخذ عنها أكثر من فيلم، ومسرحيات وليم شكسبير التى أعيدت كل واحدة منها أكثر من مرة فى أكثر من فيلم.

ويوضح الجدول (٤-١٠) أشكال المصادر الأدبية الأجنبية التى تم تحويلها إلى أفلام سينمائية على مدى تاريخ الأفلام المصرية المأخوذة عن أعمال أدبية، وعدد هذه الأفلام حسب كل نوع من الأنواع الثلاثة التى تعامل معها كتاب الأفلام المصرية.

جدول (٤-١٠) توزيع الأفلام حسب شكل العمل الأدبى الأجنبى

م	نوع العمل الأدبى	عدد الأعمال الأدبية	عدد الأفلام	النسبة المئوية	الرتبة
١	رواية	٤٠	٥٩	٢٧,٨٣ %	٢
٢	قصة	٣٢	٤٠	١٨,٨٧ %	٣
٣	مسرحية	٥٠	٨٩	٤١,٩٨ %	١
٤	أوبرا	٢	٢	٠,٩٤ %	٥
٥	مجهول النوع	٢٢	٢٢	١٠,٣٨ %	٤
	المجموع العام	١٤٦	٢١٢	١٠٠ %	

المصدر: فيلموجرافية الدراسة.

استقراءً للجدول السابق يتضح ما يلى:

- المسرحيات العالمية كانت أكثر أنواع الأدب التى أخذت عنها أفلام مصرية، حيث تم التعامل مع خمسين مسرحية من الأدب العالمى أُخذ عنها تسعة وثمانون فيلمًا مصريًا، بنسبة وصلت إلى ٤١,٩٨ % من إجمالى عدد الأفلام التى أُخذت عن الأدب الأجنبى عمومًا، وبالتالى احتلت المسرحية الرتبة الأولى بين الأنواع الأدبية التى تعامل معها كتاب الأفلام المصرية.

- الرواية الأجنبية من المصادر الأدبية المهمة التى تعامل معها كتاب الأفلام المصرية، فقد تحولت أربعون رواية أدبية أجنبية إلى تسعة وخمسين فيلمًا مصريًا بنسبة ٢٧,٨٣ % من إجمالى عدد الأفلام التى أُخذت عن الأدب الأجنبى، مما جعل الرواية الأدبية تحتل الرتبة الثانية بين الأنواع الأدبية التى تعامل معها كتاب الأفلام المصرية.

• القصة لم تبتعد كثيرًا عن الرواية فقد تعامل كتاب الأفلام المصرية مع اثنتين وثلاثين قصة أدبية من الأدب الأجنبى أُخذت عنها أربعون فيلمًا مصريًا بنسبة وصلت إلى ١٨,٨٧ % من إجمالى عدد الأفلام التى أُخذت عن الأدب الأجنبى، مما جعل القصة الأدبية تحتل الرتبة الثالثة بين الأنواع الأدبية التى تعامل معها كتاب الأفلام المصرية.

• فى حين أُنتج فيلمان فقط عن أوبرات عالمية مكتوبة بنسبة لم تتجاوز ٠,٩٤ % من إجمالى عدد الأفلام التى أُخذت عن الأدب الأجنبى.

• فى حين ظل اثنان وعشرون مصدرًا أدبيًا لم يتم تحديد نوعها الأدبى سواء مسرحية أو رواية أو قصة أو أى نوع آخر، أُخذ عنها عدد مماثل من الأفلام بنسبة ١٠,٣٨% من إجمالى عدد الأفلام التى أُخذت عن الأدب الأجنبى.

الأفلام المأخوذة عن أفلام أجنبية:

لم يقتصر تعامل الكتاب السينمائيين المصريين فى استعانتهم بالمصادر الأجنبية على المصادر الأدبية المطبوعة بأنواعها المختلفة فقط، وإنما امتد إلى الأفلام الأجنبية أيضًا بغض النظر عن كون الفيلم الأجنبى يستمد موضوعه من عمل أدبى أجنبى أو أى مصدر آخر، الفيصل لدينا أن الكاتب السينمائى المصرى استعان بالفيلم الأجنبى لاقتباس موضوعه أو تمصيره أيًا كان المسمى.

وإذا كان الاقتباس عملاً مشروعًا تحكمه ضوابط وأسس، يجب على المقتبس الالتزام بها وأهمها ذكر اسم المصدر على نحو كامل مع ذكر المؤلف الأصلى للمصدر المقتبس عنه، فإن الاقتباس فى الأفلام المصرية قد حاد كثيرًا عن هذا المعنى فى تعامله مع المصادر الأجنبية الروائية والفنية لاقتباس موضوعاتها فى أفلام مصرية، فكان الاقتباس غير المشروع الذى يصل إلى حد السرقة الشاملة والجزئية للمصنف الأدبى أو الفنى هو الغالب نتيجة عدم التصدى لهم من قبل من يملكون حق المؤلف للمصادر التى يتعاملون معها، والاعتقاد الخاطىء بأن الإشارة إلى المصدر الأصلى تقلل من قيمة العمل ومؤلفه.(١)

---

(١) عبد الله مبروك النجار. الحق الأدبى للمؤلف ... . – الرياض : دار المريخ، ٢٠٠٠. ص٢١٠-٢١٥

والحقيقة أن عدد الأفلام المصرية المقتبسة عن أفلام أجنبية كبير جدًا إذا ما توافرت قائمة كاملة بهذه الأفلام والأفلام المقتبس عنها، وهو أمر غاية في الصعوبة لعدم توثيق المصدر الأصلي المقتبس عنه في مقدمة الفيلم المصري، أو أي مصدر آخر يمكن أن يلجأ إليه الباحثون في تاريخ الأفلام المصرية، ويتم التعرف على الأفلام المصرية المقتبسة عن أفلام أجنبية من مصادر غير مباشرة، عدا عدد قليل من الأفلام التي ذكر في مقدمتها عنوان الفيلم الأجنبي الذي أخذ عنه موضوع الفيلم المصري.

ووفقًا لقائمة الحصر التي أعدها الباحث بنفسه في هذه الجزئية تبين وجود ١٧٣ فيلمًا مصريًا أخذت موضوعاتها عن أفلام أجنبية ملحق (٤).

ويوضح الجدول (٤-١١) توزيع الأفلام المصرية المأخوذة عن أفلام أجنبية حسب العقود المعمول بها في فيلموجرافية الدراسة.

جدول (٤-١١) توزيع الأفلام المصرية المأخوذة عن الأفلام الأجنبية حسب العقود

م	الفترة الزمنية	عدد الأفلام	النسبة المئوية	الرتبة
١	من ١٩٢٣ : ١٩٢٩	صفر	صفر %	صفر
٢	من ١٩٣٠ : ١٩٣٩	١	٠,٥٨ %	٧
٣	من ١٩٤٠ : ١٩٤٩	٧	٤,٠٤ %	٦
٤	من ١٩٥٠ : ١٩٥٩	١١	٦,٣٦ %	٥
٥	من ١٩٦٠ : ١٩٦٩	٢٠	١١,٥٦ %	٤
٦	من ١٩٧٠ : ١٩٧٩	٤٩	٢٨,٣٢ %	٢
٧	من ١٩٨٠ : ١٩٨٩	٥٣	٣٠,٦٤ %	١
٨	من ١٩٩٠ : ١٩٩٩	٢٢	١٢,٧٢ %	٣
٩	من ٢٠٠٠ : ٢٠٠٥	١٠	٥,٧٨ %	٧
	المجموع	١٧٣	١٠٠ %	

المصدر: فيلموجرافية الدراسة.

استقراءً للجدول السابق يتضح ما يأتى:

• عقد الثمانينيات جاء فى الرتبة الأولى حيث تم اقتباس ثلاثة وخمسين فيلمًا عن أفلام أجنبية، وهو مؤشر على السمة الغالبة فى هذا العقد على الإنتاج، وهى سمة الأفلام التجارية التى تعد سريعًا دون الاهتمام بالعناصر الفنية والإنتاجية التى تؤدى إلى إنتاج فيلم جيد، واتسمت معظم هذه الأفلام بالسطحية، وعدم القيمة الفنية والأدبية كما أنها فشلت جماهيريًا ولم يمثل أى منها علامةً مضيئة فى تاريخ الأفلام المصرية.

• احتل عقد السبعينيات الرتبة الثانية باقتباس تسعة وأربعين فيلمًا، وهو وضع طبيعى فى ظل سينما الانفتاح ودخول رؤوس الأموال غير المتخصصة فى العمل السينمائى إلى الإنتاج بالإضافة إلى بداية زحف رؤوس الأموال العربية على السينما المصرية والاستثمار فيها، وهى عوامل لم تساعد على تقدم السينما وازدهارها، بل ترتب على ذلك فيما بعد انهيار صناعة الأفلام المصرية ودخولها إلى النفق المظلم حتى اليوم.

• جاءت إحصاءات الثلاثينيات والأربعينيات والخمسينيات ضعيفة لعدم توافر البيانات الكاملة عن أفلام هذه الفترة، وهى الفترات التى كان الاقتباس فيها فى أوج نشاطه، ولا تعبر هذه الأرقام عن العدد الفعلى للأفلام المقتبسة عن أفلام أجنبية خصوصًا أن عدد الأفلام الأجنبية الذى كان يعرض فى ذلك الوقت يمثل أضعاف أضعاف ما كان ينتج ويعرض من أفلام مصرية، ومن ثم كان اطلاع الكتاب السينمائيين على هذه الأفلام ميسرا إلى درجة كبيرة تجعل اقتباسه وتحويله إلى فيلم مصرى أمرًا منطقيًا.

• تبين ضعف ظاهرة الاقتباس من أفلام أجنبية تقريبًا فى الألفية؛ نظرًا لإستمرار أزمة السينما، واقتصار الإنتاج على الأفلام الهزلية الفارغة من أى مضمون، وغياب الأفلام الجادة والكتاب الذين يملكون أدوات الكتابة السينمائية والموهبة التى تجعلهم قادرين على الإبداع، ولو على فترات متباعدة ولم يستمر فى المقاومة ومحاولة تقديم شىء سوى عدد قليل جدًا من أهمهم يوسف شاهين، ووحيد حامد، ومحمد خان.

أفلامٌ ذات سمةٍ تاريخيةٍ ودينيةٍ جزئية:

يصنف النقاد السينمائيون الأفلام الروائية إلى عدة أنـواع منهـا: الأفـلام البوليسية، والأفلام الحربية، والأفلام الكوميدية، والأفلام السياسية، والأفلام الغنائية والموسيقية، والأفلام التاريخية، والأفلام الدينية، وهى تقسيمات لا تستند إلى مـنهج علمى أو أسباب منطقية أو أسس جمالية تتعلق بالفيلم، وإنما تحكمها عوامل أخرى ترتبط بالتسويق التجارى للفيلم ومحاولة لفت الأنظار إليـه فـى سـوق التـسويق السينمائى.[1]

ويرى محمود قاسم أن الأفلام التاريخية والأفلام الدينية هى أفـلام تـستمد موضوعاتها من الأحداث التاريخية والدينية، إلا أنه ثمة فارق بـين النـوعين، لأن الأفلام التى تتعرض لشخصية أو حدث تاريخى بغض النظـر عـن عقيـدة هـذه الشخصية، فإن هذه الأفلام تعد أفلامًا تاريخية؛ أما الأفلام التى يكون موضـوعها الرئيسى هو العقيدة، أو الدين وارتباط الناس به فإن هذه الأفلام تعد أفلامًا دينية.[2]

تعد التسمية السابقة على إطلاقها هكذا غير دقيقة، لأنه لا يوجد فيلم تاريخى وفيلم دينى بالمعنى الحرفى للكلمة، إنما تتسم هذه الأفلام بالسرد التاريخى لحـدث معين مع التركيز على أهم المواقف فى الحدث التاريخى ككل ويتم تجاهل الكثيـر من التفاصيل التاريخية للتغلب على عامل السرد الزمنى للأحداث على الشاشة فـى الوقت الذى لا يمكن للمؤرخ تجاهل مثل هذه التفاصيل عندما يؤرخ لحدث مـا أو شخصية معينة، ومثل هذا السرد لا يمكن اعتباره سردًا تاريخيًا لحدث، وإنما يمكن اعتباره إلقاءً للضوء على هذا الحدث؛ نظرًا لأهميته التاريخية وكونه يؤرخ لفتـرة مهمة من تاريخ الدولة أو الشخصية التاريخية التى يتعامل معها.

---

(١) سمير فريد. مدخل إلى تاريخ السينما العربية . مصدر سابق. ص١٤

(٢) محمود قاسم. صورة الأديان فى السينما المصرية . – القاهرة: المركز القومى للسينما، ١٩٩٧. ص ٤٣

فلا يمكن اعتبار فيلم "الناصر صلاح الدين" وهو يصنف كفيلم تاريخى قد أرخ للحملة الصليبية، وتحرير بيت المقدس، وشخصية صلاح الدين الأيوبى فى آن واحد فى مدة عرض زمنية على الشاشة لا تتعدى ١٦٠ دقيقة هى مدة عرض الفيلم، إذا تجاوزنا عن المغالطات التاريخية التى يتضمنها الفيلم، والمتمثلة فى: قصة الحب بين "عيسى العوام" و"لويزا" التى لم يرد ذكرها فى التاريخ المرتبط بهذا الحدث، ونزعة القومية العربية عند صلاح الدين، وذهابه لعلاج ريتشارد قلب الأسد بنفسه وغيرها كثير، وورود مثل هذه المغالطات التاريخية من أسباب اعتراضى على وصف مثل هذه الأفلام بأنها أفلام تاريخية أو دينية، لذلك فتسميتها "أفلام ذات سمة تاريخية ودينية جزئية" يعد مقبولاً إلى حد ما.

ومثل هذه النوعية من الأفلام موجودة فى الأفلام المصرية، وهى تعتمد كما أشرت فى استلهام موضوعاتها من مصدر من مصادر السيناريو وهو الأحداث التاريخية والعامة، والكثير من هذه الأفلام لا يعالج الحدث التاريخى من أوله إلى آخره إلا فيما ندر من الأفلام، وإنما يأتى الحدث التاريخى أو الدينى مجتزءًا، أو يتم توظيفه ضمن القصة أو الموضوع الرئيس للفيلم، حدث ذلك فى الأفلام التى أنتجت بعد انقلاب ٢٣ يوليو، فكان يتم إقحام هذا الحدث ضمن أحداث الفيلم ربما كنوع من التقرب أو التحايل على القيود الرقابية، وتكرر الأمر نفسه مع أفلام حرب أكتوبر ١٩٧٣، ومثال ذلك فيلم "الرصاصة لا تزال فى جيبى" فحدث الحرب ليس موضوع الفيلم، إنما تم توظيفه ضمن الأحداث، ومن ثم لا يمكن اعتبار الفيلم يؤرخ للحرب أو يتناولها من قريب أو بعيد اللهم إلا إذا كان ذلك لإعلام المشاهد أن هذه الحرب كانت بين مصر وإسرائيل، وأن مصر قد انتصرت فيها حتى يعود "محمد" إلى حبيبته ليتزوجها وينتهى الفيلم نهاية سعيدة شأن معظم الأفلام العربية.

والحقيقة أن حصر الأفلام التى ينطبق عليها هذا المفهوم والتى تحمل سمة تاريخية أو دينية جزئية فى تاريخ الأفلام المصرية يتطلب عمل دراسة لتحليل مضمون وموضوعات هذه الأفلام، وهو ليس مجال هذه الدراسة الآن، لأن عناوين بعض الأفلام قد لا تعبر أو تشير إلى أن موضوع الفيلم يتضمن التعرض لحدث تاريخى أو دينى، لذا فإن ما يتم عرضه هنا من هذه الأفلام تم حصرها من خلال دلالة عناوينها فقط استنادًا إلى فيلموجرافية الدراسة.

الأفلام ذات السمة التاريخية الجزئية:

الأفلام ذات السمة التاريخية الجزئية فى تاريخ الأفلام المصرية وفقًا لدلالة عناوين الأفلام ليست كثيرة، فعددها ٣٢ فيلمًا، ولكنها بدأت مع سنوات السينما الأولى بدءًا من عام ١٩٣٥، عندما قدم أحمد جلال فيلم "شجرة الدر" الذى يعرض فيه لقصة حياة شجرة الدر والمماليك. وتقف عند فيلم "يوم الكرامة" لعلى عبد الخالق الذى عرض عام ٢٠٠٤، الذى يعرض فيه لحدث تاريخى وهو إغراق المدمرة الإسرائيلية إيلات فى أكتوبر من عام ١٩٦٧. ونؤكد على أن هذه الأفلام ليست أفلامًا تاريخية بالمعنى الحرفى للتاريخ، إنما وردت الأحداث التاريخية أو تم توظيفها ضمن أحداث الفيلم بشكل أو بآخر من أجل إبراز الحدث وتوثيقه.

ويوضح الجدول (٤-١٢) الأفلام ذات السمة التاريخية التى تم حصرها من فيلموجرافية الدراسة، وفقًا لرؤية الباحث الشخصية التى اعتمدت على تحليل عناوين هذه الأفلام بالإضافة إلى ملخص أحداث الفيلم الذى يؤكد ورود الحدث التاريخى ضمن أحداث الفيلم.

جدول (٤-١٢) الأفلام ذات السمة التاريخية فى تاريخ الأفلام المصرية.

م	اسم الفيلم	المخرج	سنة العرض
١	شجرة الدر	أحمد جلال	١٩٣٥
٢	صلاح الدين الأيوبى	إبراهيم لاما	١٩٤١
٣	كليوباترا	إبراهيم لاما	١٩٤٣
٤	فتح مصر	فؤاد الجزايرلى	١٩٤٨
٥	يسقط الاستعمار	حسين صدقى	١٩٥٢
٦	مصطفى كامل	أحمد بدرخان	١٩٥٢

٧	الله معنا	أحمد بدرخان	١٩٥٤
٨	كيلو ٩٩	إبراهيم حلمى	١٩٥٥
٩	أرض السلام	كمال الشيخ	١٩٥٦
١٠	بورسعيد	عز الدين ذو الفقار	١٩٥٧
١١	جميلة الجزائرية	يوسف شاهين	١٩٥٨
١٢	سمراء سيناء	نيازى مصطفى	١٩٥٩
١٣	واإسلاماه	أندرو مارتون	١٩٦١
١٤	الناصر صلاح الدين	يوسف شاهين	١٩٦٣
١٥	المماليك	عاطف سالم	١٩٦٥
١٦	ثورة اليمن	عاطف سالم	١٩٦٦
١٧	سيد درويش	أحمد بدر خان	١٩٦٦
١٨	غروب وشروق	كمال الشيخ	١٩٧٠
١٩	أغنية على الممر	على عبد الخالق	١٩٧٢
٢٠	الرصاصة لا تزال فى جيبى	حسام الدين مصطفى	١٩٧٤
٢١	الوفاء العظيم	حلمى رفلة	١٩٧٤
٢٢	بدور	نادر جلال	١٩٧٤
٢٣	أبناء الصمت	محمد راضى	١٩٧٤
٢٤	العمر لحظة	محمد راضى	١٩٧٨
٢٥	الوداع يابونابرت	يوسف شاهين	١٩٨٥

٢٦	المهاجر	يوسف شاهين	١٩٩٤
٢٧	ناصر ٥٦	محمد فاضل	١٩٩٦
٢٨	المصير	يوسف شاهين	١٩٩٧
٢٩	جمال عبد الناصر	أنور قوادرى	١٩٩٨
٣٠	العاصفة	خالد يوسف	٢٠٠١
٣١	أيام السادات	محمد خان	٢٠٠١
٣٢	يوم الكرامة	على عبد الخالق	٢٠٠٤

المصدر: فيلموجرافية الدراسة.

الأفلام ذات السمة الدينية الجزئية:

أما الأفلام ذات السمة الدينية الجزئية وعددها اثنا عشر فيلمًا، كما يـذكرها محمود قاسم فى كتابه "صورة الأديان فى السينما المصرية" التى يوضحها الجدول (٤-١٣)

جدول (٤-١٣) الأفلام ذات السمة الدينية فى تاريخ الأفلام المصرية.

م	اسم الفيلم	المخرج	سنة العرض
١	ظهور الإسلام	إبراهيم عز الدين	١٩٥١
٢	انتصار الإسلام	أحمد الطوخى	١٩٥٢
٣	بلال مؤذن الرسول	أحمد الطوخى	١٩٥٢
٤	السيد البدوى	بهاء الدين شرف	١٩٥٣
٥	بيت الله الحرام	أحمد الطوخى	١٩٥٧
٦	خالد بن الوليد	حسين صدقى	١٩٥٨

٧	الله أكبر	إبراهيم السيد	١٩٥٩
٨	شهيدة الحب الإلهى	عباس كامل	١٩٦٢
٩	رابعة العدوية	نيازى مصطفى	١٩٦٣
١٠	هجرة الرسول	إبراهيم عمارة	١٩٦٤
١١	فجر الإسلام	صلاح أبوسيف	١٩٧١
١٢	الشيماء	حسام الدين مصطفى	١٩٧٢

المصدر: محمود قاسم. صورة الأديان فى السينما المصرية. ص ٤٤

أفلام السيرة الذاتية للأفراد (أفلام التراجم):

أفلام السير الذاتية أو التراجم، هى الأفلام التى تقدم قصة حياة شخصية ما قد تكون ذات سمة سياسية تاريخية مثل مصطفى كامل، وسعد زغلول، وجمال عبد الناصر، أو شخصية ذات سمة تاريخية دينية مثل خالد بن الوليد، وصلاح الدين الأيوبى، أو شخصية ذات سمة دينية بحته مثل بلال بن رباح، ورابعة العدوية، أو شخصية عامة لها مكانتها فى أى مجال من المجالات مثل الفن أو الرياضة أو الأدب كشخصية سيد درويش أو طه حسين.

الحقيقة أن فصل هذه الأفلام يعد أمرًا صعبًا نظرًا للتداخل بين الشخصية التى يقدمها الفيلم على هيئة سيرة ذاتية، ومجال عمل هذه الشخصية الذى غالبًا ما يتم الخلط بينهما عند معالجة الموضوع دراميًا أثناء إعداد السيناريو الخاص بمثل هذه النوعية من الأفلام.

وقد وقعت الأفلام المصرية فى هذا المأزق، فأفلام مثل بلال مؤذن الرسول/١٩٥٢، وخالد بن الوليد/١٩٥٨، وشهيدة الحب الإلهى/١٩٦٢، ورابعة العدوية/١٩٦٣ تم تصنيفها من قبل النقاد السينمائيين كأفلام دينية كما أشرت فى الوقت الذى تقدم فيه سردًا لحياة الشخصية التى يقدمها الفيلم من خلال التركيز على أهم الأحداث والمواقف التى مر بها فى حياته.

كما قدمت أفلام تم تصنيفها على أنها أفلام تاريخية ترجمات لشخصيات معينة، مثل: أفلام شجرة الدر/١٩٣٥، صلاح الدين الأيوبى/١٩٤١، مصطفى كامل/١٩٥٢، سيد درويش/١٩٦٦، قاهر الظلام/١٩٧٨، جمال عبد الناصر/١٩٩٨، أيام السادات/٢٠٠١. وهو ما يعنى أن وضع حدود فاصلة بين الفيلم الذى يتناول حدثًا تاريخيًا أو دينيًا خلال شخصية معينة يعد أمرًا صعبًا لأن الكاتب السينمائى لا يستطيع فصل الحدث التاريخى أو الدينى المرتبط بالشخصية عن حياة هذه الشخصية، والتى يتطلب البناء الدرامى للفيلم أحيانًا إلقاء الضوء عليها للتعريف بالشخصية وإكسابها مزيدًا من احترام الجمهور، ومن ثم يكون تصنيف الأفلام من زاوية أو بعد واحد غير دقيق، فكثيرًا من الأفلام تتسم بأكثر من سمة فنجد الفيلم السياسى التراجيدى، والفيلم الاجتماعى الكوميدى.

والأمر نفسه يوجد فى تصنيف الكتب، فنجد بعض الكتب التى تتناول أكثر من موضوع ويمكن تصنيفها فى أكثر من موضع، وتأخذ أكثر من رقم تصنيف، وبالتالى يمكن وضع الكتاب فى أكثر من مكان على الرف لارتباطه بالموضوع المصنف فى هذا المكان، لذلك يمكن تصنيف الفيلم الواحد فى أكثر من مجال، ومن الصعب حصره فى مجال تصنيفى واحد وإن كانت هناك أفلام ينطبق عليها هذا الوصف، ويمكن تصنيفها فى فئة واحدة مثل القصص التى تصنف جميعها تحت رقم ٨١٣ الخاص بالقصص فى تصنيف ديوى العشرى. مثل الأفلام الكوميدية الهزلية وأفلام الفنتازيا التى لا ترتبط بالواقع من حيث الزمان والمكان والأحداث.

الاتجاهات النوعية للأفلام:

تتركز دراسة الاتجاهات النوعية للأفلام خلال تحليل نوعية الإنتاج باعتباره عاملاً مؤثرًا لكون رأس المال هو العامل الأكثر تأثيرًا فى العملية الإنتاجية ككل، ومن ثم يكون توجه الفيلم تابعًا لتوجه رأس المال الممول له، فيمكن لرأس المال التركيز على إنتاج موضوعات معينة تؤثر فى المتلقى تأثيرًا سلبيًا، أو تهدم قيمًا معينه لديه وهو ما يؤكد البعد الثقافى والاجتماعى للأفلام، وكونها من أهم وأخطر وسائل الاتصال التى يتلقى الجمهور منها معلوماته وثقافته العامة.

وهنا يأتى دور الدولة فى دعم هذه الصناعة وتنميتها والعمل على نهضتها، لذا تركز الدراسة على الإنتاج المؤسسى للدولة وأهميته فى التصدى لمثل هذه النوعيات من الإنتاج، وإنتاج الأفراد، وإنتاج الشركات المتخصصة فى الإنتاج السينمائى، والإنتاج المشترك مع الدول الأخرى العربية والأجنبية.

فقد سيطرت رؤوس أموال ليس لها علاقة بالعمل السينمائى فى الأربعينيات، مما ترتب عليه أفلام لا تحمل أى مضمون، كما سيطرت رؤوس الأموال العربية خاصة السعودية منها على عقد الثمانينيات فحدثت قفزة هائلة فى الإنتاج والعرض، ولكن على حساب المضمون، وجاءت الأفلام الجيدة ذات المضمون الجيد من محاولات إنتاجية بعيدة عن هذه الأموال مع ملاحظة غياب دور الدولة فى هذه الفترة. كما أن هذه الأموال تأتى من أماكن لا تملك أدنى خبرة فى العمل السينمائى سواء إنتاجيًا أو فنيًا أو صناعةً، ولم تهدف إلا إلى الربح المادى فقط، دون تقديم مضمون جيد. كما أن ظهور الألوان أثر كثيرًا فى نوعية الأفلام المنتجة ومن ثم فإن دراسة الاتجاهات النوعية للألوان عامل مهم فى دراسة الاتجاهات النوعية للأفلام.

نوعية الإنتاج:

يتم دراسة الاتجاهات النوعية للأفلام عن طريق دراسة نوعية الإنتاج باعتباره العامل الأكثر تأثيرًا فى العملية الإنتاجية ككل لما لرأس المال من سطوة وتحكم فى العملية الإنتاجية وبالتالى يستطيع أن يؤثر فى كل العناصر الفنية التى تسهم فى صناعة الفيلم.

يتخذ الإنتاج السينمائى أكثر من طريقة أو شكل فهناك إنتاج الدولة للأفلام، وإنتاج الأفراد الذين يمكن أن يكون لهم ارتباط بالفن السينمائى كأن يقوم مخرج أو مدير تصوير أو ممثل بإنتاج فيلم سينمائى مثلاً، أو أفراد ينتجون بغرض الاستثمار

التجارى ولا يعنيهم أى عوامل أخرى، وإنتاج الشركات المتخصصة فى الإنتاج السينمائى والتى تملك الخبرات والكوادر الفنية والإدارية اللازمة للعملية الإنتاجية، ويمكنها تقديم أفلام يراعى فيها التوازن بين القيمة الفنية والأدبية للفيلم إلى جانب العوامل المادية الأخرى وتجنب الخسارة.

ويوجد نوع آخر من الشركات الخاصة هى فى الأصل ليست شركات إنتاج سينمائى وإنما تدخل مجال الإنتاج السينمائى كاستثمار مادى يمكن أن يحقق ربحًا ماديًا كبيرًا فى فترة زمنية قصيرة.

أما النوعية المهمة من الإنتاج السينمائى فهى الإنتاج المشترك بين الدول حيث يكتسب الفيلم أهمية وقيمة من خلال جمعه بين ثقافتين مختلفتين يكون الفيلم هو عنوان التقارب بين هذه الثقافات وتنميتها إذا تم توظيفه واستغلاله من قبل الدول المشتركة فى الإنتاج بشكل لائق.

أفلام الإنتاج المصرى المنفرد:

أفلام الإنتاج المصرى المنفرد يقصد بها الأفلام التى أنتجت من قِبل أفراد أو شركات مصرية فقط أو أنتجتها الدولة، وهو ما يسمى الإنتاج المؤسسى للدولة.

إنتاج مؤسسات الدولة:

يحصر النقاد والمؤرخون للسينما إنتاج الدولة للأفلام فى أفلام القطاع العام السينمائى الذى تأسس عام ١٩٦٣ وتم تصفيته عام ١٩٧١ فقط، وسوف نناقش هذه الجزئية لاحقًا.

والحقيقة أن العلاقة بين الدولة والإنتاج السينمائى قد بدأت قبل ذلك تحديدًا عام ١٩٥٧ بصدور القرار الجمهورى رقم ٩٤٥ لسنة ١٩٥٧ بإنشاء مؤسسة دعم السينما وتتبع وزارة الإرشاد القومى(وزارتى الثقافة والإعلام حاليًا) وتهدف إلى ما يلى:[١]

---

(١) درية شرف الدين. السياسة والسينما في مصر . – القاهرة : دار الشروق ، ١٩٩٢ . ص ٢٣

- دعم الإنتاج السينمائى فى مصر برفع المستوى الفنى والمهنى.
- تشجيع عرض الأفلام المصرية فى الداخل والخارج.
- إقراض القائمين على الإنتاج السينمائى، وضمانهم لدى دور الائتمان لتمكينهم من توجيه إنتاجهم بما يتمشى مع السياسة التخطيطية للدولة.
- منح جوائز للإنتاج السينمائى والمشتغلين به.

إلا أن المؤسسة فشلت فى تحقيق أهدافها نتيجة الشروط والقيود التى فرضتها لائحتها على عملية الإقراض للمنتجين السينمائيين، وبالتالى لم يكن للمؤسسة دور مؤثر فى دعم الإنتاج السينمائى حتى صدور القرار الجمهورى رقم ٤٨ بتحويل مؤسسة دعم السينما إلى "المؤسسة المصرية العامة للسينما" التى قامت بدورها بتأسيس مجموعة من الشركات الإنتاجية منها:[١]

١) الشركة العامة للإنتاج السينمائى العربى "فيلمنتاج".

تأسست بالقرار الجمهورى رقم ١٨٢ لسنة ١٩٦٢ لكى تسهم فى رفع مستوى صناعة السينما وإنتاج أفلام ذات مضمون متميز، وأنتجت خمسة وأربعين فيلمًا من ١٩٦٧/١٩٦٣.

٢) الشركة العامة للإنتاج السينمائى العالمى "كوبرو فيلم" .

تأسست بالقرار الجمهورى رقم ١٨١ لسنة ١٩٦٤. وتخصصت فى إنتاج الأفلام المصرية العالمية والمشتركة مع دول أخرى وأنتجت سبعة أفلام من ١٩٦٧/١٩٦٤.

٣) شركة القاهرة للسينما.

تأسست عام ١٩٦٤ بهدف التنافس مع الشركة الأخرى للقطاع العام من أجل الارتقاء بالمستوى الفنى للأفلام، وأنتجت خمسة عشر فيلمًا من عام ١٩٦٧/١٩٦٤.

---

(٢) إلهامى حسن. تاريخ السينما المصرية ... مصدر سابق. ص ١٦٤

٤) شركة القاهرة للإنتاج السينمائى.

تم دمج الشركات الثلاث فى شركة واحدة عام ١٩٦٧، وقد أنتجت هذه الشركة تحت المسمى الجديد اثنى عشر فيلمًا خلال عام واحد، هو عمر الشركة وهو عام ١٩٦٧.

٥) المؤسسة المصرية العامة للسينما.

المسمى الجديد لشركة القاهرة للإنتاج السينمائى وتم إنتاج ٦٢ فيلمًا تحت هذا المسمى من ١٩٦٨، حتى تصفية القطاع العام بالقرار الجمهورى رقم ٢٨٢٧ لسنة ١٩٧١، لتحل "الهيئة العامة للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية" محل "المؤسسة المصرية العامة للسينما".[١]

وقد قامت الشركات الخمس بممارسة الإنتاج السينمائى بدءًا من عام ١٩٦٣، حيث تم عرض أول أفلام القطاع العام فى مصر، وهو فيلم "القاهرة فى الليل" لمحمد سالم، حتى تم تصفية القطاع العام عام ١٩٧١. وإن استمر عرض الأفلام حتى عام ١٩٧٧ بعرض فيلم "التلاقى" لصبحى شفيق كما يرى سمير فريد، أو عام ١٩٨٠ بعرض فيلم "جنون الشباب" لخليل شوقى كما يرى على أبو شادى، وهذا الاختلاف ستتم مناقشته فى التعليق على قائمة الأفلام التى أنتجها وعرضها القطاع العام فى مصر التى يوضحها (ملحق ٥) الذى تم إعداده من خلال الاعتماد على:

• القائمة التى أعدها ووثقها سمير فريد، ونشرها عام ١٩٩٢ فى الجزء الثانى من كتاب السينما والتاريخ، والتى تضمنت ١٥٣ فيلمًا ليس من بينها أفلام "القاهرة فى الليل" عرض ١٩٦٣ وفيلم "جنون الشباب" عرض ١٩٨٠.

• القائمة التى أعدها على أبو شادى واعتمد عليها الباحث أيضًا والمتفقة تمامًا مع قائمة سمير فريد، وتضمنت ١٥٥ فيلمًا هى قائمة سمير فريد (١٥٣) مضافًا إليها الفيلمين السابقين.

---

(١) على أبو شادى. وقائع السينما المصرية. مصدر سابق. ص ٢١٤

• فيلموجرافية الدراسة وعن طريق بيانات الإنتاج المسجلة تبين أن هناك فيلمين آخرين هما "ربع دستة أشرار" عرض ١٩٧٠، فيلم "ابنتى العزيزة" عرض ١٩٧١ من أفلام القطاع العام، وكلا الفيلمين غير مسجل فى قائمتى سمير فريد وعلى أبو شادى.

ويوضح الملحق المشار إليه النقاط التالية:

- استمرت شركات إنتاج القطاع العام فى ممارسة الإنتاج السينمائى على مدى تسعة أعوام هى عمر القطاع العام السينمائى قدمت خلالها حوالى ٣٠ % من الأفلام التى عرضت خلال الفترة نفسها.
- أنتجت الشركة العامة للإنتاج السينمائى العالمى بالاشتراك مع شركات إيطالية سبعة أفلام تم عرضها فى الفترة من عام ١٩٦٥ حتى عام ١٩٦٨.
- قامت الشركة العامة للإنتاج السينمائى العربى بشراء أفلام قام بإنتاجها منتجون من القطاع الخاص، عددها ستة عشر فيلمًا هى: خمسة أفلام من إنتاج حلمى رفلة (المماليك/١٩٦٥، كنوز/١٩٦٦، شىء فى حياتى/١٩٦٦، زوجة من باريس/١٩٦٦، معبودة الجماهير/١٩٦٧)؛ وفيلمان من إنتاج شركة أفلام الاتحاد هما (القبلة الأخيرة/١٩٦٧، رحلة لذيذة/١٩٧١)؛ وفيلم "يوميات نائب فى الأرياف"/ ١٩٦٩ إنتاج شركة لوتس فيلم؛ وفيلم "السراب"/ ١٩٧٠ إنتاج شركة أفلام ماجدة؛ وفيلم "ملكة الليل"/١٩٧١ إنتاج شركة محمد العشرى؛ وفيلم "اعترافات امرأة" /١٩٧١ إنتاج شركة إيهاب الليثى؛ وفيلم "حادثة شرف"/١٩٧١ إنتاج أفلام الشعب؛ وفيلم "وكر الأشرار"/١٩٧٢ إنتاج أفلام حسن الصيفي؛ وفيلمان إنتاج عبد السلام موسى هما فيلم "ليل وقضبان" /١٩٧٢، وفيلم "زمان ياحب"/١٩٧٣؛ وفيلم "أرملة ليلة الزفاف"/١٩٧٤ إنتاج عبد القادر الشناوى.

ويوضح الجدول (٤-١٤) توزيع أفلام القطاع العام وفقًا لسنة العرض.

جدول (٤-١٤) توزيع أفلام القطاع العام وفقًا لسنة العرض

م	السنة	عدد الأفلام	النسبة المئوية	الرتبة
١	١٩٦٣	٣	١،٩١ %	١٠
٢	١٩٦٤	١١	٧،٠١ %	٨
٣	١٩٦٥	٢٤	١٥،٢٨ %	١
٤	١٩٦٦	١٩	١٢،١٠ %	٣
٥	١٩٦٧	٢٠	١٢،٧٤ %	٢
٦	١٩٦٨	١٧	١٠،٨٣ %	٤
٧	١٩٦٩	١٢	٧،٦٤ %	٧
٨	١٩٧٠	١٣	٨،٢٨ %	٦
٩	١٩٧١	١٣	٨،٢٨ %	٦
١٠	١٩٧٢	١٥	٩،٥٥ %	٥
١١	١٩٧٣	٤	٢،٥٤ %	٩
١٢	١٩٧٤	٢	١،٢٧ %	١١
١٣	١٩٧٥	٢	١،٢٧ %	١١
١٤	١٩٧٧	١	٠،٦٣ %	١٢
١٥	١٩٨٠	١	٠،٦٣ %	١٢
	المجموع	١٥٧	١٠٠ %	

المصدر: سمير فريد. السينما والتاريخ : الجزء الثانى. أفلام القطاع العام فى مصر . – القاهرة: سمير فريد، ١٩٩٢. مع تعديلات من الباحث.

● **دعم الإنتاج السينمائى:**

لم يقتصر دور القطاع العام على الإنتاج والتوزيع للأفلام التى ينتجها فقط، وإنما لعب دورًا مهمًا أيضا فى تقديم الدعم اللازم للمنتجين السينمائيين المتميزين عن طريق تقديم سلف التوزيع للمنتج حتى يستطيع إنجاز فيلمه بنجاح، والمثال الشهير لذلك هو دعم المنتجة المتميزة آسيا عندما تعثرت أثناء إنتاجها لفيلم "الناصر صلاح الدين" عام ١٩٦٢، واستمر هذا الدعم طوال فترة القطاع العام، ويوضح الجدول (٤-١٥) عدد الأفلام التى تم تقديم دعم مالى لمنتجيها أثناء إنتاجهم للفيلم.[1]

جدول (٤-١٥) بيان بعدد الأفلام التى تم تقديم دعم لها من القطاع العام.

السنة	١٩٦٣	١٩٦٤	١٩٦٥	١٩٦٦	١٩٦٧	١٩٦٨	١٩٦٩	المجموع
العدد	٢	٧	١٣	٦	٦	٩	١٣	٥٦

المصدر: إلهامى حسن. تاريخ السينما المصرية. مصدر سابق. ص ١٧٢

● **مفهوم إنتاج الدولة:**

عودٌ على بدء، أشرت فى بداية هذه الجزئية إلى حصر النقاد والمؤرخين السينمائيين إنتاج الدولة للأفلام فى أفلام القطاع العام السينمائى الذى تأسس عام ١٩٦٣، وتم تصفيته عام ١٩٧١ فقط. نظرًا لسياسة التأميم التى سادت فى بداية الستينيات، وغلبة النبرة الاشتراكية على كل شيء بما فى ذلك السينما، ومع إنشاء القطاع العام فى كل مجالات العمل فى مصر فى ذلك الوقت كان إنشاء القطاع العام السينمائى أمرًا طبيعيًا ونتيجة متوقعة مع رغبة النظام السياسى فى توظيف الفنون وعلى رأسها الفن السينمائى فى الترويج لأفكاره والدعاية لها لدى الجماهير وهى نبرة علت وتيرتها فى أفلام هذه الفترة الاشتراكية من تاريخ مصر.

(١) إلهامى حسن. مصدر سابق. ص ١٧٢

مما يؤكد هذه الرغبة أن الثورة مع بداياتها الأولى تنبهت لذلك، وأصدر محمد نجيب في الثامن من أغسطس عام ١٩٥٢ ـ بعد ستة عشر يومًا من قيام الثورة ـ بيانًا للسينمائيين حمل عنوان " الفن الذى نريده " وهو عنوان واضح ومباشر ومعبر عن التوجه المطلوب في الفترة القادمة وفقًا لهوية المريد هل هو الشعب أم النظام الحاكم؟ جاء في هذا البيان ما نصه " إن السينما وسيلة من وسائل التثقيف والترفيه، وعلينا أن ندرك ذلك، لأنه إذا ما أسيء استخدامها فإننا سنهوى بأنفسنا إلى الحضيض، وندفع بالشباب إلى الهاوية "(١)

هذا الوعى بأهمية الفن السينمائى جعل تأميم صناعة السينما أمرًا طبيعيًا نتج عنه تأسيس القطاع العام السينمائى عام ١٩٦٣ ودخوله مجال الإنتاج السينمائى كما سبقت الإشارة.

لكن يبقى سؤالٌ مهم: لماذا تعد أفلام هذا القطاع فقط هى أفلام من إنتاج الدولة على مدى تاريخ الإنتاج السينمائى المصرى للأفلام ؟ ومتى يمكن أن نحكم أن هذا الفيلم من إنتاج الدولة وهذا الفيلم من إنتاج غير الدولة ؟ وهل المعيار هو مصدر رأس المال الممول للإنتاج فقط ؟ أم أن إتساع النظرة العامة للإنتاج وتفسيرها بشكل منطقى ومقبول فى إطار الظروف السائدة فى كل فترة يمكن أن يقودنا إلى إعادة تقييم بعض التجارب الإنتاجية والحكم عليها واعتبارها من إنتاج الدولة أيضا ولعل التجربة التى سأعرض لها بالدراسة وفق هذا المعنى هى تجربة تصلح نموذجًا لهذه التجارب الإنتاجية.

● **شركة مصر للتمثيل والسينما:**

تأسست شركة مصر للتمثيل والسينما بصدور مرسوم ملكى فى ١٣ يونية سنة ١٩٢٥ بتأسيس الشركة كشركة مساهمة مصرية يملكها بنك مصر، برأس مال

---

(١) درية شرف الدين. مصدر سابق . ص ١٣

خمسة عشر ألف جنيه مصرى قسمت إلى ٣٧٥٠ سهمًا قيمة كل سهم أربعة جنيهات، يملك بنك مصر منها ٢٥٠٠ سهم.(١)

جاء تأسيس هذه الشركة تلبية لرغبة طلعت حرب فى ضرورة تنمية هذا المنتج الثقافى الجديد لأهميته الشديدة، وعندما فكر فى صناعة السينما فكر فيها كصناعة وطنية، وليس كعملية إنتاجية شأنها شأن أى إنتاج سينمائى آخر، وإنما كان هدفه الواضح هو "إنشاء صناعة السينما فى مصر" شأن أى صناعة سعى إلى تأسيسها من خلال شركات البنك ــ ٢٢ شركة أسسها طلعت حرب ــ التى تأسست تباعًا فى شتى الصناعات المصرية بدءًا من شركة حلج القطن ومرورًا بشركة النقل والملاحة، وشركة الطيران والسياحة، وانتهاءً بشركة المناجم والمحاجر.(٢)

وليس أدل على هذا التوجه القومى سوى ما قاله طلعت حرب نفسه عن الشركة والغرض منها بعد تأسيسها عندما قال: "أنشأنا شركتنا ونصنع أشرطتنا [الأفلام بأنواعها المختلفة لأداء خدمة عامة هى المعاونة فى بث المعلومات النافعة وأداء وظيفة متواضعة بطريقة السينما الحديثة، مسوقون باعتبارات عامة فى المصلحة العامة تجعل شركتنا بالاسم شركة مساهمة تجارية وبالفعل شركة من الشركات القومية ... نحن نعمل للصناعة نأخذ بيدها صغيرة فى مصر حتى تكبر وتشابه الصناعات الكبرى فى الخارج ... لذلك أنشأنا شركة مصر للتمثيل والسينما أخذًا بأسباب الثقافة واتباعًا للسياسة التى اتخذناها وهى تمصير كل شىء فى مصر"(٣).

هذا الفكر والتوجه فى ظل دولة مُحتلة يجعل هذه الشركة شركة وطنية بالدرجة الأولى وليست شركة خاصة يملكها بنك، ومن ثم فإن ما أنتجته هذه الشركة من أفلام يندرج تحت مسمى أفلام من إنتاج الدولة، لأن الشركة لم تكن شركة يملكها طلعت حرب، وإنما كانت شركة مصر الدولة التى تحاول بناء

---

(١) إلهامى حسن. محمد طلعت حرب رائد صناعة السينما المصرية . – القاهرة: الهيئة ...، ١٩٨٦.ص٣٣

(٢) المصدر نفسه. ص ٢٣

(٣) المصدر نفسه. ص ٨١ :٨٢

قـوميتها واستقلالهـا من خلال بناء صناعتها الوطنية كمـا قال طـلعت حرب: "إن الاستقلال السياسى والاقتصادى توءمان عزيزان خليق بنا أن نوفر لهما القـوة والمتعة والسلطان"[1] من خلال بنكها الوطنى بنك مصر.

جديرٌ بالذكر أن شركة مصر للتمثيل والسينما بعد الثـورة وبتـدخل غيـر مباشر من الدولة تم ضمها إلى شركة النيل للسينما التـى تأسـست عـام ١٩٥٣، وضمت كثيرًا من شركات السينما كان على رأسها شركة مصر للتمثيل والـسينما، وبذلك توقفت الشركة عن الإنتاج، وبدأت شركة النيل للسينما تعمـل فـى مجـال الإنتاج والتوزيع السينمائى حتى عام ١٩٥٨، ولم تنتج سوى فيلم واحـد ووزعـت ستة وعشرين فيلمًا من إنتاج شركات أخرى، وفى يوم ١٩٦٠/٢/١١ صدر القانون رقم ٣٩ بتأميم بنك مصر وشركاته، وهى الخطوة الأولى التـى مهـدت لإنـشاء القطاع العام عام ١٩٦٣.[2]

لذلك فالباحث يختلف مع النقاد والمؤرخين السينمائيين فى حـصرهم أفـلام الدولة فى أفلام القطاع العام الاشتراكى الذى تأسس فـى الـستينيات مـن القـرن العشرين فقط، ويرى أن شركة مصر للتمثيل والسينما كانت من شركات الدولـة، ومن ثم يكون إنتاجها إنتاجًا للدولة.

ويوضح الملحق (٦) قائمة الأفلام التى أنتجتها شركة مصر للتمثيل والسينما فى الفترة من أول فيلم وهو فيلم "وداد" عرض عام ١٩٣٦، حتى آخر فيلم للشركة وهو فيلم "العروسة الصغيرة" عرض عام ١٩٥٦، وعددها سبعة وخمسون فيلمًا.

إنتاج الأفراد:

يمثل إنتاج الأفراد ظاهرة فى الإنتاج السينمائى المصرى، والمقـصود هنـا الأفراد الذين يقومون بإنتاج فيلم أو فيلمين، ثم يتوقفون ويتركون مجـال الإنتـاج السينمائى تمامًا، وهؤلاء الأفراد معظمهم ليس له علاقة بالفن السينمائى، ولا يملك أى خبرة فى هذا المجال، وإنما يقوم بدور الممول الذى يملك رأس المال.

---

(١) المصدر نفسه. ص ٧

(٢) المصدر نفسه. ص ٨٤

تتضح هذه الظاهرة مع بدايات السينما فى مصر فلم تكن هناك خبرات إنتاجية بالمعنى المتعارف عليه الآن، بل كانت عملية الإنتاج محفوفة بالمخاطر والمجازفة، ويكفى أن نعلم أن شركات الإنتاج من البداية وحتى نهاية الثلاثينيات قد بلغ ٤٢ شركة، توقفت ٢٢ شركة منها بعد الفيلم الأول، وخلال الأربعينيات قام ٦٩ فردًا بتأسيس ٦٩ شركة إنتاج سينمائى توقفت جميعها بعد الفيلم الأول.

وهو ما يفسر ظاهرة المنتجين أغنياء الحرب الذين دخلوا مجال الإنتاج السينمائى كنوع من التجارة والكسب السريع.(١)

ويكفى أن أشير إلى أن عدد شركات الإنتاج التى تم حصرها على مدى تاريخ الأفلام الإنتاجى قد بلغ ٧٦٠ شركة أنتجت ٣٠٢٣ فيلمًا فقط، يرجع ذلك إلى أن معظم هذه الشركات هى فى الواقع شركات الفيلم الواحد، أما الشركات الكبرى التى تأسست بغرض الإنتاج السينمائى واستمرت فترة طويلة فسوف نجد أن عددها قليل إذا ما قورن بشركات الفيلم الواحد من حيث العدد، أما من حيث الإنتاج فلا يوجد مجال للمقارنة بينها، وبالتالى تأثر الإنتاج السينمائى سلبًا نتيجة اقتصار عملية الإنتاج على عدد محدود من الشركات الكبرى.

وتميزت فئة قليلة من هؤلاء الأفراد ممن لهم صلة بالفن السينمائى، ويملكون شيئًا من الخبرة التى تجعلهم يقومون بإنتاج أفلام ولو لمرة واحدة، وهم العاملون فى المجال السينمائى مثل الممثلين والمخرجين ومديرى التصوير، الذين يتحمسون لأفكار معينة تعبر عن وجهة نظرهم فيشرعون فى إنتاجها فى فيلم سينمائى، وقد لا يعاودون التجربة مرة أخرى على العكس من بعض السينمائيين الذين أسسوا شركات إنتاج ناجحة، استمرت فترة وأنتجت عددًا لا بأس به من الأفلام مثل توجو مزراحى الذى أسس شركة "الأفلام المصرية" سنة ١٩٣٠ وأنتجت ٣٨ فيلمًا، وحلمى رفلة الذى أسس شركة "أفلام حلمى رفلة" سنة ١٩٤٩ وأنتجت ٤٣ فيلمًا.

---

(١) المصدر نفسه . ص ١١٠

إنتاج الشركات الخاصة:

المقصود هنا الشركات الخاصة التى تأسست فى مصر بغرض الإنتاج السينمائى ويملكها أفراد مصريون أو عرب أو أجانب بما أنه يتم إنتاج وعرض أفلامهم فى مصر، وسوف نلاحظ أن معظم هذه الشركات التى استمرت هى الشركات التى أسسها المشتغلون بالعمل السينمائى ويملكون الخبرة الكافية للتعامل مع مثل هذا المنتج شديد الخصوصية، والأمثلة كثيرة لشركات إنتاج متميزة ويملكها فنانون يشتغلون بالعمل السينمائى.

ويوضح الجدول (٤-١٦) أهم هذه الشركات ومؤسسيها والفترات الزمنية التى عملت فيها بدءًا من إنتاجها لأول فيلم وحتى توقفت الشركة عن الإنتاج، وعدد الأفلام التى أنتجتها كل شركة على مدى تاريخها وفقًا لكم الإنتاج، وذلك من واقع فيلموجرافية الدراسة وشركات الإنتاج المثبته فيها كشركات أنتجت إجمالى أفلام الفيلموجرافية.

جدول (٤-١٦) أهم شركات الإنتاج المصرية من ١٩٢٣ وحتى ٢٠٠٥.

م	اسم الشركة	اسم مؤسسها	الفترة الزمنية	الإنتاج	الرتبة
١	استوديو مصر	بنك مصر	١٩٥٦/١٩٣٦	٥٧	١
٢	أفلام الاتحاد	عباس حلمى	١٩٨٦/١٩٥٣	٥٢	٢
٣	لوتس فيلم	آسيا داغر	١٩٧٢/١٩٢٨	٤٩	٣
٤	الشركة العربية للسينما	رمسيس نجيب	١٩٧٤/١٩٥٧	٤٧	٤
٥	أفلام حلمى رفلة	حلمى رفلة	١٩٧٦/١٩٤٩	٤٣	٥
٦	الشركة المصرية اللبنانية للتجارة والسينما	حسين الصباح	١٩٩٤/١٩٧٩	٤٠	٦
٧	الأهرام للسينما والفيديو	إبراهيم شوقى سالم	١٩٩٩/١٩٨٧	٤٠	٦
٨	أفلام مصر العربية	واصف فايز	٢٠٠٣/١٩٧٦	٣٩	٧

٩	الأفلام المصرية	توجو مزراحى	١٩٤٦/١٩٣٠	٣٨	٨
١٠	نحاس فيلم	جبريل نحاس/ أنطوان خورى/ إدوار نحاس	١٩٥٢/١٩٤١	٣٦	٩
١١	أفلام جمال الليثى	جمال الليثى	١٩٩١/١٩٥٨	٣١	١٠
١٢	أفلام حسن الصيفى	حسن الصيفى	١٩٨٧/١٩٥٦	٣٠	١١
١٣	سكرين ٢٠٠٠	إبراهيم شوقى/ صفوت غطاس	١٩٩٣/١٩٨٨	٢٩	١٢
١٤	أفلام أحمد جلال	أحمد جلال، مارى كوينى	١٩٨٢/١٩٤٢	٢٧	١٣
١٥	كوندور فيلم	إبراهيم وبدر لاما	١٩٥١/١٩٢٨	٢٦	١٤
١٦	جمهورية فيلم	عدلى المولد	١٩٧٦/١٩٦٢	٢٦	١٤
١٧	شركة الأفلام المتحدة	محمود شافعى وشركاه	١٩٩٢/١٩٧٢	٢٥	١٥
١٨	الشركة العربية للإنتاج والتوزيع السينمائى		٢٠٠٥/٢٠٠٠	٢٥	١٥
١٩	شركة مصر العالمية	يوسف شاهين	٢٠٠٥/١٩٧٦	٢٤	١٦
٢٠	أفلام جرجس فوزى	جرجس فوزى	٢٠٠٣/١٩٨٣	٢٤	١٦
٢١	أفلام جمال التابعى	جمال التابعى	٢٠٠٢/١٩٧٠	٢٣	١٧
٢٢	الشركة المصرية لمدينة الإنتاج الإعلامى		٢٠٠٥/٢٠٠٠	٢٣	١٧
٢٣	أفلام النيل	جبرائيل وميشيل تلحمى	١٩٧٤/١٩٤١	٢٢	١٨
٢٤	إيزيس فيلم	عزيزة أمير	١٩٥١/١٩٢٧	٢١	١٩
٢٥	شركة الأفلام العربية	كامل عبد الله حمودة	١٩٥٧/١٩٤٣	٢١	١٩
٢٦	أفلام العهد الجديد	فريد شوقى	١٩٩٢/١٩٥٣	٢١	١٩

٢٧	أفلام مصر الحديثة	حسين صدقى	١٩٦١/١٩٤٣	٢٠	٢٠
٢٨	شركة الأفلام المتحدة	أنور وجدى	١٩٥٤/١٩٤٥	٢٠	٢٠
٢٩	أفلام إيهاب الليثى	إيهاب الليثى	١٩٨٣/١٩٦٣	١٩	٢١
٣٠	أفلام محمد مختار	محمد مختار	٢٠٠٠/١٩٨٠	١٨	٢٢
٣١	العلمية للتليفزيون والسينما	حسين القلا	١٩٩٣/١٩٨٥	١٨	٢٢
	المجموع			٩٣٤	

المصدر: فيلموجرافية الدراسة.

وتحليلاً للجدول السابق يتضح الآتى:

• أهم واحد وثلاثين شركة إنتاج خاصة أنتجت عدد ٩٣٤ فيلمًا بنسبة ٣٠،٨٩ % من إجمالى الإنتاج السينمائى المصرى، فى حين أنتجت ٧٢٩ شركة إنتاج ٢٠٨٩ فيلماً بنسبة ٦٩،١١ % من إجمالى الإنتاج السينمائى، وهذا يدل على تأكيد ظاهرة إنتاج الفيلم الواحد، كما يدل على أن العملية الإنتاجية عملية معقدة، تتطلب خبرات فنية وإدارية فى مجال الفن السينمائى، حتى تستطيع الشركة الاستمرار، كما نلاحظ الآن فمع بداية الألفية بدأت تظهر تكتلات إنتاجية تضم أكثر من شركة لعل أشهرها وأهمها تكتل (أوسكار ــ النصر ــ الماسة).

• جاءت شركة مصر للتمثيل والسينما التى أسسها طلعت حرب التى ذاعت شهرتها خلال الثلاثينيات والأربعينيات فى الرتبة الأولى فقد أنتجت سبعة وخمسين فيلمًا، فى حين جاءت شركة أفلام الاتحاد فى الرتبة الثانية بإنتاجها اثنين وخمسين فيلمًا، أما شركة لوتس فيلم فكانت فى الرتبة الثالثة بإنتاجها تسعة وأربعين فيلمًا.

• جاءت الشركة العربية للسينما؛ وشركة أفلام حلمى رفلة؛ والشركة المصرية اللبنانية للتجارة والسينما/شركة الأهرام للسينما والفيديو؛ وشركة أفلام مصر العربية؛ وشركة الأفلام المصرية؛ وشركة نحاس فيلم؛ وشركة أفلام جمال الليثى، فى الرتب من ٤: ١٠ على الترتيب.

• أما إذا وضعنا عامل الفترة الزمنية التى استمرت فيها الشركة فى ممارسة العملية الإنتاجية ومتوسط الإنتاج السنوى، فسوف يختلف الوضع كثيرًا ويكون نتيجة لذلك وجود شركة واحدة بمتوسط إنتاج خمسة أفلام سنويًا هى شركة "سكرين ٢٠٠٠"، فقد أنتجت ٢٩ فيلمًا فى ست سنوات فقط وهى الفترة الأقل بين الفترات الخاصة بالشركات الأخرى، أما أقل الشركات إنتاجية مقارنةً بالفترة الزمنية التى عملت فيها فى مجال الإنتاج فهى شركة " أفلام العهد الجديد " بمتوسط نصف فيلم سنويًا حيث أنتجت ٢١ فيلمًا خلال أربعين عامًا.

• لم تتأسس شركة إنتاج خلال الفترة من ١٩٧٠/١٩٦٣ وكان لها إنتاج لافت من حيث الكم نظرًا لسيطرة شركات القطاع العام على الإنتاج السينمائى خلال هذه الفترة، ولم تستطع المنافسة معه سوى الشركات الكبرى القديمة مثل لوتس فيلم، وأفلام الاتحاد، والشركة العربية للسينما.

• الإنتاج شأنه شأن كل مجالات الفن السينمائى المصرى، إذ تسيطر كل فئة قليلة على مجال تخصصها الفنى وتستأثر بمعظم الأفلام دون البقية العاملة فى نفس التخصص، سواء على مستوى الإخراج(٤٣ مخرجًا أخرجوا ١٧٧١ فيلمًا بنسبة ٥٨%) أو التصوير(١٠ مديرين تصوير صوروا ١١٥٨ فيلمًا بنسبة ٣٦،٧ %) أو المونتاج(١٠ مونتيرين قاموا بعمل مونتاج ١٤٨١ فيلمًا بنسبة ٤٨،٩٩ %).

أفلام الإنتاج المصرى المشترك:

يعد الإنتاج السينمائى المشترك للأفلام المصرية من النقاط البحثية الجديرة بالدراسة؛ لأن الفيلم هنا يعكس أكثر من ثقافة ويقدم إلى فئتين من الجمهور تختلف بيئاتهم الثقافية والفكرية وهو ما يلقى عبئًا على الفيلم فى ضرورة مراعاة التوفيق بين هذه التوجهات لكى يلقى الفيلم قبولاً لدى الجمهور فى كلا الدولتين أو الدول التى تشترك فى تمويله وإنتاجه.

كما أن الإنتاج المصرى المشترك لم يكن موجهًا من قبل الدولة باستثناء تجربة شركة مصر للتمثيل والسينما فى فيلمين، والشركة العامة للإنتاج العالمى"كوبروفيلم" فى عشرة أفلام لم يعرض ثلاثة منها فى مصر، وغلب على الإنتاج المشترك كونه تعاونًا بين شركات خاصة مصرية وشركات أجنبية.

وقد عرفت أفلام الإنتاج المشترك فى الأفلام المصرية منذ الأربعينيات من القرن العشرين عندما أنتج أول فيلم مصرى عراقى مشترك عام ١٩٤٧ وهو فيلم "ابن الشرق"، كما أنتج أول فيلم مصرى فرنسى مشترك عام ١٩٤٦ وهو فيلم "أرض النيل".

وسوف تدرس هذه الجزئية من خلال أفلام الإنتاج المصرى العربى المشترك، وأفلام الإنتاج المصرى الأجنبى المشترك.

أفلام الإنتاج المصرى العربى المشترك:

إنتاج الأفلام العربية العربية يمثل محورًا مهمًا على طريق الإنتاج السينمائى العربى المشترك، إلا أن فحص هذا الإنتاج من قبل الباحثين لم يحدد بعد سمات هذا النوع من الإنتاج العربى المشترك.

ويرى جان الكسان أن الباحثين عن ملامح مشتركة للإنتاج السينمائى العربى المشترك يواجهون صعابًا جمة نتيجة انعكاس الوضع السياسى والاقتصادى المتباين بنسب متفاوتة بين الدول العربية على الإنتاج السينمائى فى هذه الدول وبالتالى لا نستطيع تحديد ملامح واضحة للأفلام العربية.(١)

وما جعل الإنتاج العربى بهذا الضعف هو وجود مشكلات مشتركة بين تجارب الإنتاج العربى المشترك يمكن إجمالها فى النقاط التالية:(٢)

---

(١) جان الكسان. السينما في الوطن العربي . – الكويت : المجلس الوطنى ...، ١٩٨٢. ص ٦

(٢) المصدر نفسة. ص ٧ ــ ٩

١) سيطرة الأفلام الأجنبية على دور العرض وعدم استطاعة الإنتاج المحلى منافسة هذه الأفلام ليكون بديلاً لها، نتيجة نشأة السينما فى الدول العربية فى ظل الاستعمار الأجنبى وإن استمر الوضع على ما هو عليه بعد استقلال هذه الدول.

٢) سيطرة القطاع الخاص على دور العرض السينمائية، مما جعل مستوردى وموزعى ومنتجى الأفلام يتجهون إلى الأفلام التجارية ذات الجماهيرية العريضة على حساب الأفلام ذات المضمون الثقافى والأدبى الجيد ومثال ذلك سيطرة أفلام الكاراتية والساموراى على دور العرض فى مصر أواخر الستينيات والسبعينيات إلى حد جعل وزير الثقافة المصرى آنذاك يصدر قرارًا بمنع استيراد وعرض هذه الأفلام فى مصر.

٣) ضعف توزيع الفيلم العربى بين الدول العربية باستثناء الفيلم المصرى الذى استطاع أن يجد له سوق توزيع فى الدول العربية.

٤) اللغة العربية الواحدة المفقودة فى الأفلام العربية، نتيجة تعدد اللهجات واختلاف المفردات اللغوية ودلالاتها بين دولة وأخرى، ولم يكسر هذا الحاجز سوى الفيلم المصرى.

٥) العلاقة التقليدية المتوترة بين السينمائيين والرقابة.

٦) قلة الكوادر والإمكانات الفنية والدعم من مؤسسات الدولة.

٧) الاتجاهات المتباينة بين القطاعين العام والخاص فى الدول العربية، بدليل أنه فى مصر لا يوجد فيلم واحد إنتاج مشترك بين مؤسستين عربيتين قطاع عام.

وعندما نلقى نظرة فاحصة على أفلام الإنتاج المصرى العربى المشترك التى تم إنتاجها وعرضها مابين عامى ١٩٤٧ و١٩٩٢ والبالغ عددها سبعة وعشرين فيلمًا حسب ما جاء فى فيلموجرافية الدراسة، يمكن تسجيل العديد من الملاحظات المهمة التى تحمل العديد من المعانى وتعطى دلالات على توجه السينمات العربية عمومًا من هذه الملاحظات.

١) بعد مرور قرن من الزمان على ظهور السينما توجد دول عربية لم تقم بها صناعة للسينما ولم تنتج فيلمًا واحدًا حتى الآن مثل قطر والإمارات والسعودية.

٢) انحصر الإنتاج المصرى العربى المشترك بين مصر وست دول عربية فقط هى حسب كم الإنتاج لبنان/مصر سبعة عشر فيلمًا؛ الجزائر/مصر أربعة أفلام؛ العراق/مصر فيلمان؛ تونس/مصر فيلمان؛ سوريا/مصر فيلم واحد؛ المغرب/مصر فيلم واحد.

٣) لم تقدم الأفلام المشتركة العربية أى شيء يساعد على التقارب الثقافى بين الدول المنتجة ويخدم القضايا العربية باستثناء فيلم واحد هو" ناجى العلى" الذى عرض عام ١٩٩٢ الذى تناول قصة رسام الكاريكاتير الفلسطينى الشهيد ناجى العلى والقضية الفلسطينية.

ويوضح الجدول (٤-١٧) قائمة الأفلام المصرية العربية المشتركة التى عرضت فى الفترة من عام ١٩٤٧ وحتى عام ١٩٩٢.

جدول (٤ـ١٧) أفلام الإنتاج المشترك بين مصر والدول العربية

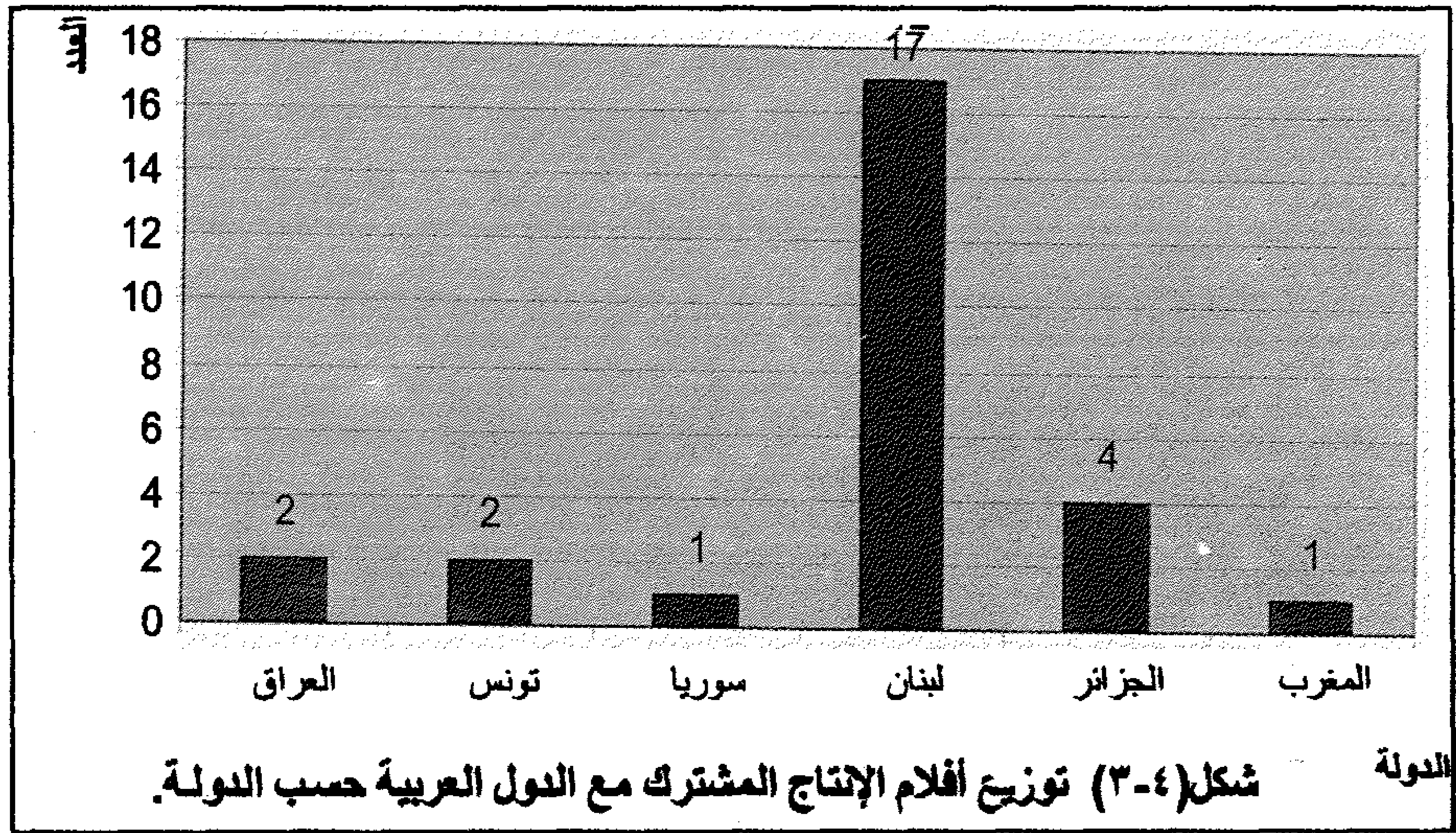
م	الدولة	اسم الفيلم	سنة العرض	شركات الإنتاج المشترك
١	العراق	ابن الشرق	١٩٤٧	استوديو الأهرام/ أفلام الرشيد
٢	العراق	القاهرة .. بغداد	١٩٤٧	اتحاد الفنيين/ سينما الحمراء
٣	تونس	حب	١٩٤٨	أفلام جمال حمزة/ دلتا فيلم
٤	سوريا	ليلى العامرية	١٩٤٨	أفلام الجابرى/ الشركة السورية
٥	لبنان	البدوية العاشقة	١٩٦٣	الشركة المصرية للسينما/ لبنان
٦	لبنان	الراهبة	١٩٦٥	أفلام صوت الفن/شركة كيروز ببيروت
٧	لبنان	فى طريقى رجل	١٩٦٧	أفلام صوت العرب/-

٨	لبنان	الطريد	١٩٦٨	أفلام فريد شوقى/-
٩	لبنان	الحب الكبير	١٩٦٩	أفلام بركات/-
١٠	لبنان	لست مستهترة	١٩٧٠	أفلام إبراهيم والى/أنور الشيخ يس
١١	لبنان	الحب والفلوس	١٩٧١	أفلام إبراهيم والى/-
١٢	لبنان	لمسة حنان	١٩٧١	أفلام حلمى رفلة/-
١٣	لبنان	فندق السعادة	١٩٧١	
١٤	لبنان	أعظم طفل فى العالم	١٩٧٣	-/تادرس الأتاسى
١٥	لبنان	أجمل أيام حياتى	١٩٧٤	-/أفلام الأندلس
١٦	الجزائر	العصفور	١٩٧٤	أفلام مصر العالمية/شركة الأونيسك
١٧	لبنان	حبيبتى	١٩٧٤	أفلام بركات/أفلام الأندلس
١٨	لبنان	لاتتركنى وحدى	١٩٧٥	
١٩	لبنان	الملكة وأنا	١٩٧٥	أفلام صوت النيل/-
٢٠	لبنان	نغم فى حياتى	١٩٧٥	الشركة المتحدة للسينما/-
٢١	لبنان	الحب سنة ٢٠٠٠	١٩٧٥	
٢٢	الجزائر	عودة الابن الضال	١٩٧٦	أفلام مصر العالمية/شركةالأونيسك
٢٣	تونس	السقا مات	١٩٧٧	أفلام مصر العالمية/الشركة التونسية للتنمية السينمائية والإنتاج
٢٤	الجزائر	إسكندرية ليه	١٩٧٩	أفلام مصر العالمية/التليفزيون الجزائرى
٢٥	الجزائر	الأقدار الدامية	١٩٨٢	-/البركزا فيلم

٢٦	المغرب	سيدة القاهرة	١٩٩١	أفلام هانى جرجس فوزى/المركز القومى للسينما
٢٧	لبنان	ناجى العلى	١٩٩٢	إن بى فيلم/مجلة فن

المصدر: فيلموجرافية الدراسة.

ويوضح الشكل(٤-٣) توزيع أفلام الإنتاج المشترك مع الدول العربية حسب الدولة.



شكل(٤-٣) توزيع أفلام الإنتاج المشترك مع الدول العربية حسب الدولة.

واستقراءً للجدول والشكل السابقين يتضح الآتى:

- انحصرت شركات الإنتاج العربية فى الشركات الخاصة بالأفراد ولم تقدم أفلامًا شاركت فيها جهات تابعة للدولة إلا فى عدد محدود جدًا من الأفلام هى فيلم "السقا مات" الذى اشتركت فى إنتاجه الشركة التونسية للتنمية السينمائية والإنتاج، وفيلم "إسكندرية ليه" الذى اشترك فى إنتاجه التليفزيون الجزائرى، وفيلم "سيدة القاهرة" الذى اشترك فى إنتاجه المركز القومى للسينما فى المغرب.

- لم تشترك شركات الإنتاج المصرية التابعة للدولة فى إنتاج أى فيلم، واقتصر الأمر على الشركات الخاصة بالأفراد.

• انحصر الإنتاج المصرى العربى المشترك مع ست دول فقط جاءت دولة لبنان فى الرتبة الأولى بمشاركة المنتجين اللبنانيين فى سبعة عشر فيلمًا بنسبة ٦٢،٩٦ % من إجمالى عدد الأفلام المنتجة، فى حين قدمت خمس دول عشرة أفلام منها أربعة أفلام مع الجزائر وهو ما يعنى أن تجربة الإنتاج المشترك بين المنتجين المصريين والمنتجين العرب فاشلة من حيث الكم والكيف.

• لم ترتقِ الأفلام المنتجة إلى مرتبة الأفلام المهمة إذا استثنينا فيلمى "العصفور" و"ناجى العلى" ليوسف شاهين وعاطف الطيب على الترتيب.

أفلام الإنتاج المصرى الأجنبى المشترك:

لم يختلف الأمر كثيرًا بالنسبة لأفلام الإنتاج المصرى الأجنبى المشترك عن مثيلتها العربية، فقد تم إنتاج واحد وثلاثين فيلمًا حسب ما جاء فى فيلموجرافية الدراسة أضيف إليها ثلاثة أفلام أنتجتها شركة القطاع العام " كوبرو فيلم " ولم يتم عرضها فى مصر.

وقد عرض الفيلم الأول وهو فيلم "أرض النيل" عام ١٩٤٦ والذى أنتج بالاشتراك بين شركة مصر للتمثيل والسينما وشركة جومفون الفرنسية، والفيلم الأخير وهو فيلم "هروب مومياء" الذى عرض عام ٢٠٠٣ وشاركت فى إنتاجه شركة العدل جروب من مصر مع شركة شو تى فى التركية.

ويوضح الجدول (٤-١٨) قائمة الأفلام المصرية الأجنبية المشتركة التى عرضت فى الفترة من عام ١٩٤٦ وحتى عام ٢٠٠٣.

جدول (٤-١٨) أفلام الإنتاج المشترك بين مصر والدول الأجنبية.

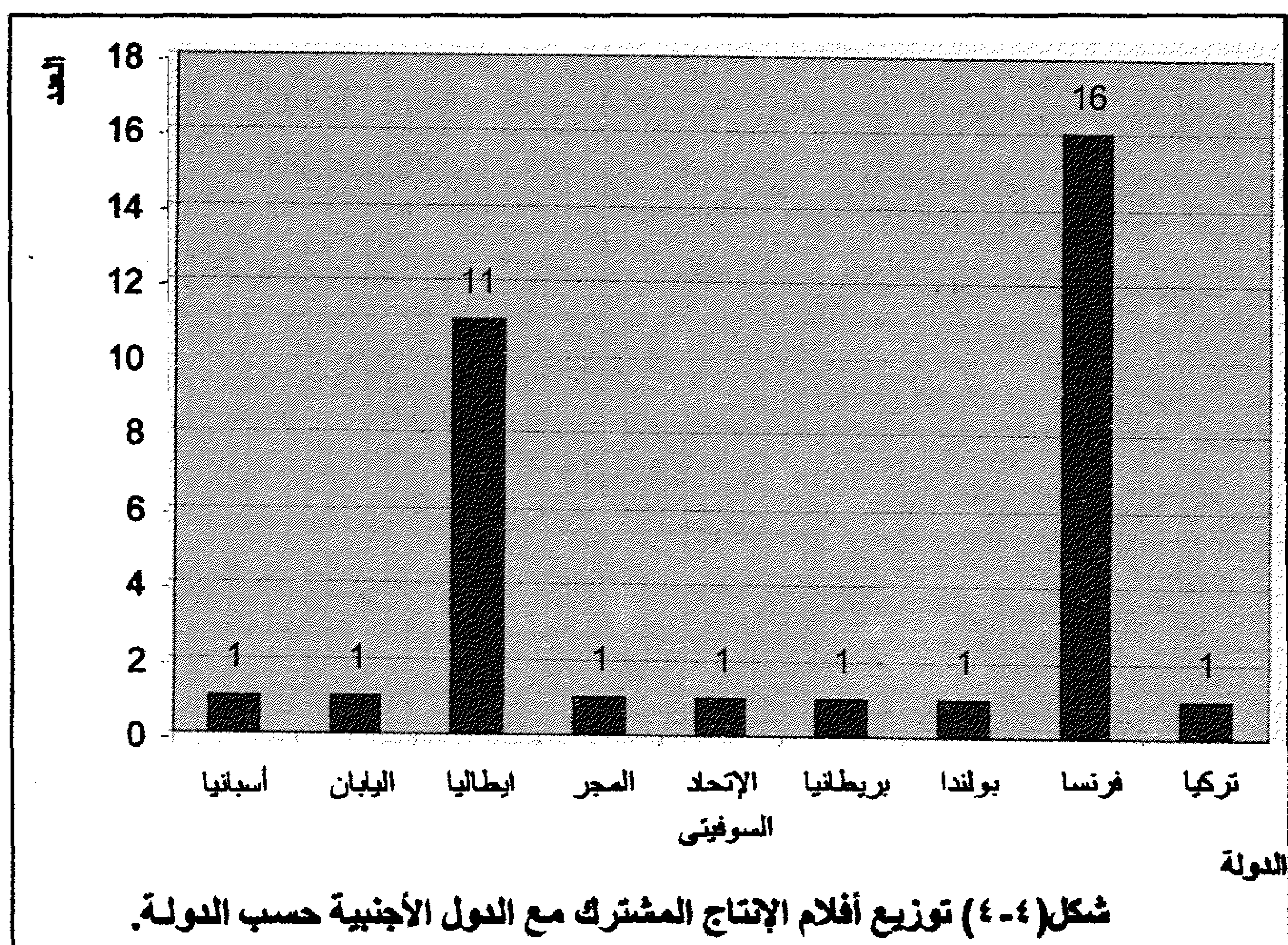
م	الدولة	اسم الفيلم	سنة العرض	شركات الإنتاج المشترك
١	فرنسا	أرض النيل	١٩٤٦	شركة مصر للتمثيل والسينما/ شركة جومفون الفرنسية
٢	إيطاليا	الصقر	١٩٥٠	شركة مصر للتمثيل والسينما/ شركة إيطالية

٣	إسبانيا	غرام فى الصحراء	١٩٥٩	أفلام مارى كوينى/شركة إسبانية
٤	اليابان	على ضفاف النيل	١٩٦٣	أفلام حلمى رفلة/شركة نيكاتسو
٥	إيطاليا	كريم ابن الشيخ	١٩٦٤	وكالة الجاعونى/شركة بيروكوستى
٦	إيطاليا	ابن كليوباترا	١٩٦٥	كوبرو فيلم/شركة إيطالية
٧	إيطاليا	ابتسامة ابو الهول	١٩٦٦	كوبرو فيلم/شركة إيطالية
٨	إيطاليا	قاهر الأطلنطى	١٩٦٦	كوبرو فيلم/شركة إيطالية
٩	إيطاليا	فارس الصحراء	١٩٦٦	كوبرو فيلم/شركة إيطالية
١٠	فرنسا	النمر	١٩٦٦	-/شركة فرنسية
١١	المجر	حدث فى مصر	١٩٦٧	أفلام يحيى شاهين/شركة هانجارو فيلم
١٢	إيطاليا	أبو الهول الزجاجى	١٩٦٧	كوبرو فيلم/شركة إيطالية
١٣	إيطاليا	كيف تسرق القنبلة الذرية	١٩٦٨	كوبرو فيلم/شركة فاين فيلم روما
١٤	إيطاليا	قبلة خطرة [لم يعرض]	١٩٦٨	كوبرو فيلم/شركة إيطالية
١٥	إيطاليا	حب وسلاح [لم يعرض]	١٩٦٨	كوبرو فيلم/شركة إيطالية
١٦	إيطاليا	نار على الجليد [لم يعرض]	١٩٦٨	كوبرو فيلم/شركة إيطالية
١٧	الاتحاد السوفيتى	الناس والنيل	١٩٧٢	المؤسسة المصرية العامة للسينما/ شركة موسفيلم
١٨	بولندا	لغة الحب	١٩٧٤	أفلام أمية/شركة بولندية

١٩	فرنسا	الوداع يا بونابرت	١٩٨٥	أفلام مصر العالمية/فرنسا
٢٠	فرنسا	اليوم السادس	١٩٨٦	أفلام مصر العالمية/ شركة ليريك إنترناشيونال
٢١	فرنسا	سرقات صيفية	١٩٨٨	أفلام مصر العالمية/ ماريان خورى
٢٢	فرنسا	إسكندرية كمان وكمان	١٩٩٠	أفلام مصر العالمية/أمبير بلزان
٢٣	فرنسا	شحاتين ونبلاء	١٩٩١	أفلام مصر العالمية/فرنسا
٢٤	بريطانيا	سباق مع الزمن	١٩٩٣	تاميدو/موشن بيكتشرز
٢٥	فرنسا	أحلام صغيرة	١٩٩٣	أفلام مصر العالمية/فرنسا
٢٦	فرنسا	مرسيدس	١٩٩٣	أفلام مصر العالمية/فرنسا
٢٧	فرنسا	المهاجر	١٩٩٤	أفلام مصر العالمية/فرنسا
٢٨	فرنسا	المصير	١٩٩٧	أفلام مصر العالمية/فرنسا
٢٩	فرنسا	الآخر	١٩٩٩	أفلام مصر العالمية/فرنسا
٣٠	فرنسا	كونشرتو فى درب سعادة	٢٠٠٠	أفلام مصر العالمية/فرنسا
٣١	فرنسا	المدينة	٢٠٠٠	أفلام مصر العالمية/فرنسا
٣٢	فرنسا	الأبواب المغلقة	٢٠٠١	أفلام مصر العالمية/شركة ميليان
٣٣	فرنسا	سكوت ح نصور	٢٠٠١	أفلام مصر العالمية/فرنسا
٣٤	تركيا	هروب مومياء	٢٠٠٣	العدل جروب/شو تى ڤى تركيا

المصدر: فيلموجرافية الدراسة.

كما يوضح الشكل (٤-٤) توزيع أفلام الإنتاج المشترك مع الدول الأجنبية حسب الدولة.



شكل(٤-٤) توزيع أفلام الإنتاج المشترك مع الدول الأجنبية حسب الدولة.

واستقراءً للجدول والشكل السابقين يتضح الآتى:

• انحصر الإنتاج بين مصر ودولتين فقط هما: فرنسا وشاركت في ستة عشر فيلمًا بنسبة ٤٧ % من إجمالى عدد الأفلام المنتجة البالغ عددها أربعة وثلاثين فيلمًا منها ثلاثة عشر فيلمًا مع شركة مصرية واحدة هى شركة أفلام مصر العالمية، وإيطاليا التى شاركت فى أحد عشر فيلمًا بنسبة ٣٢،٣٥% من إجمالى عدد الأفلام المنتجة منها تسعة أفلام مع شركة " كوبرو فيلم " فى حين شاركت سبع دول فى إنتاج سبعة أفلام بواقع فيلم واحد لكل دولة بنسبة إجمالية ٢٠،٦٥% من إجمالى عدد الأفلام المنتجة هذه الدول هى: إسبانيا، اليابان، المجر، الاتحاد السوفيتى السابق، بولندا، بريطانيا، تركيا.

- شاركت شركة القطاع العام "كوبرو فيلم" فى إنتاج تسعة أفلام لم يعرض ثلاثة منهم فى مصر هى أفلام [قبلة خطرة، حب وسلاح، نار على الجليد] من إنتاج عام ١٩٦٨، كما شاركت المؤسسة المصرية العامة للسينما فى إنتاج فيلم واحد فقط بالاشتراك مع الاتحاد السوفيتى السابق هو فيلم "الناس والنيل" وعرض عام ١٩٧٢.

- شاركت شركة مصر للتمثيل والسينما فى إنتاج فيلمين بالاشتراك مع فرنسا وإيطاليا هما فيلم "أرض النيل" و"الصقر" على الترتيب.

- قدمت شركة أفلام مصر العالمية وهى من الشركات الخاصة ثلاثة عشر فيلمًا جميعها بالاشتراك مع دولة فرنسا وهو التوجه التى سارعليه مؤسس الشركة المخرج يوسف شاهين [أخرج سبعة أفلام منها] منذ إنتاج أول فيلم مع فرنسا وهو "الوداع يا بونابرت" عام ١٩٨٥ وحتى الآن.

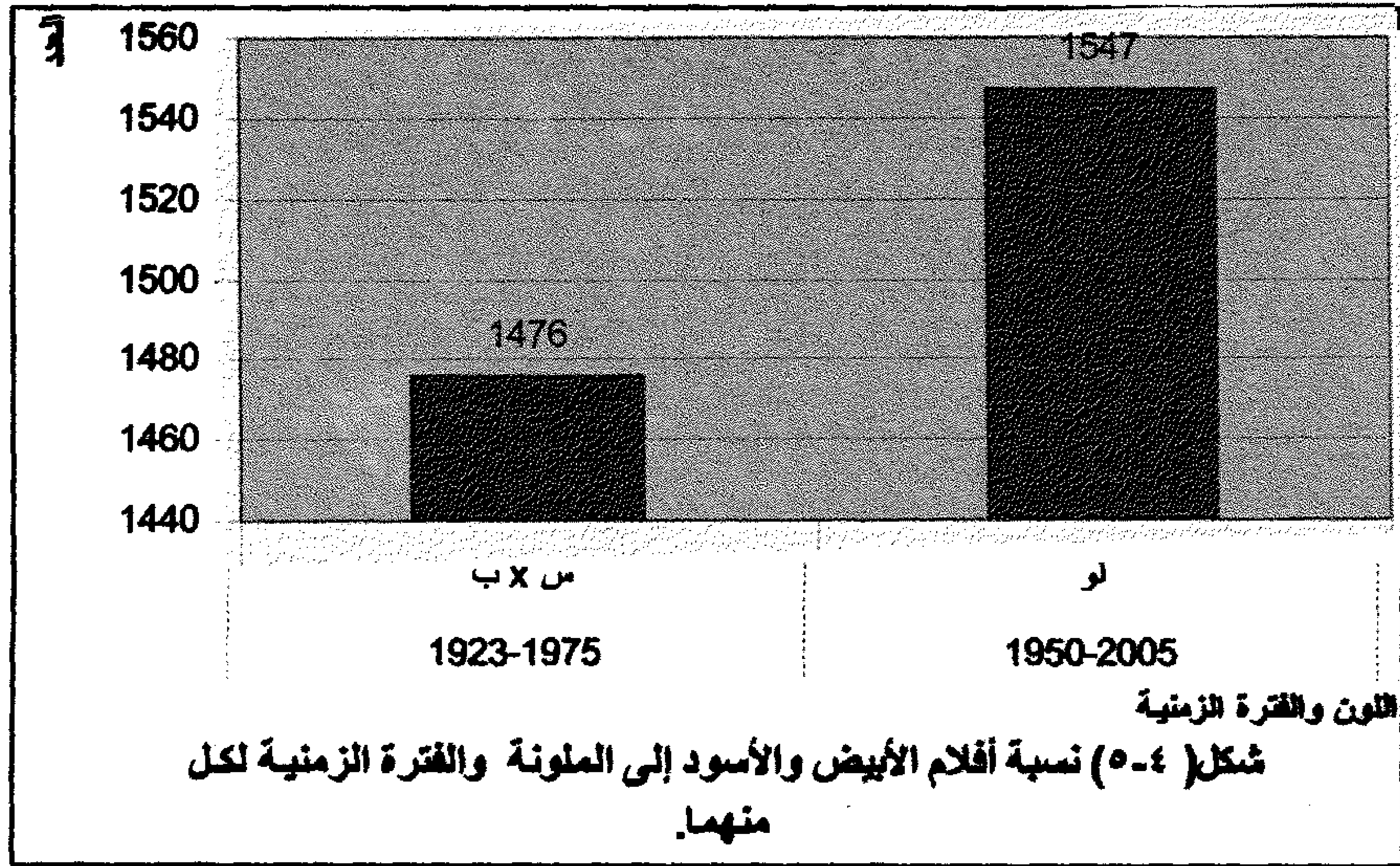
- شاركت ثمانى شركات إنتاج خاصة فى الإنتاج مع شركات الدول الأجنبية جميعها شاركت فى إنتاج فيلم واحد فقط ما عدا شركة أفلام مصر العالمية.

- منذ عام ١٩٨٥ وحتى الآن والإنتاج المشترك يكاد يكون قاصرًا على شركة واحدة مصرية هى "أفلام مصر العالمية" التى شاركت فى ١٣ فيلمًا من بين ١٦ فيلمًا تم إنتاجها خلال هذه الفترة.

الاتجاهات النوعية للألوان:

ظهرت الأفلام لأول مرة أبيض وأسود شأنها شأن كل الصور الثابتة التى كانت تلتقط بالكاميرات الموجودة فى ذلك الوقت والتى تطورت الكاميرا السينمائية منها، ثم دخلت الألوان تدريجيًا إلى التصوير السينمائى بتلوين بعض مشاهد الفيلم يدويًا ثم تلوين الفيلم كله حتى سيطرت الألوان تمامًا على التصوير السينمائى وهو ما أدى إلى اختفاء أفلام الأبيض والأسود تمامًا وأصبحت كاميرات التصوير المستخدمة فى التصوير الأبيض والأسود تعرض فى المتاحف كجزء من التاريخ السينمائى.

بلغ عدد الأفلام المصرية المعروضة ٣٠٢٣ فيلمًا من ١٩٢٣ وحتى نهاية عام ٢٠٠٥، منها ١٤٧٦ فيلمًا أبيض وأسود، و١٥٤٧ فيلمًا ملون. يوضح الشكل (٤-٥) توزيعها حسب اللون خلال نفس المرحلة.



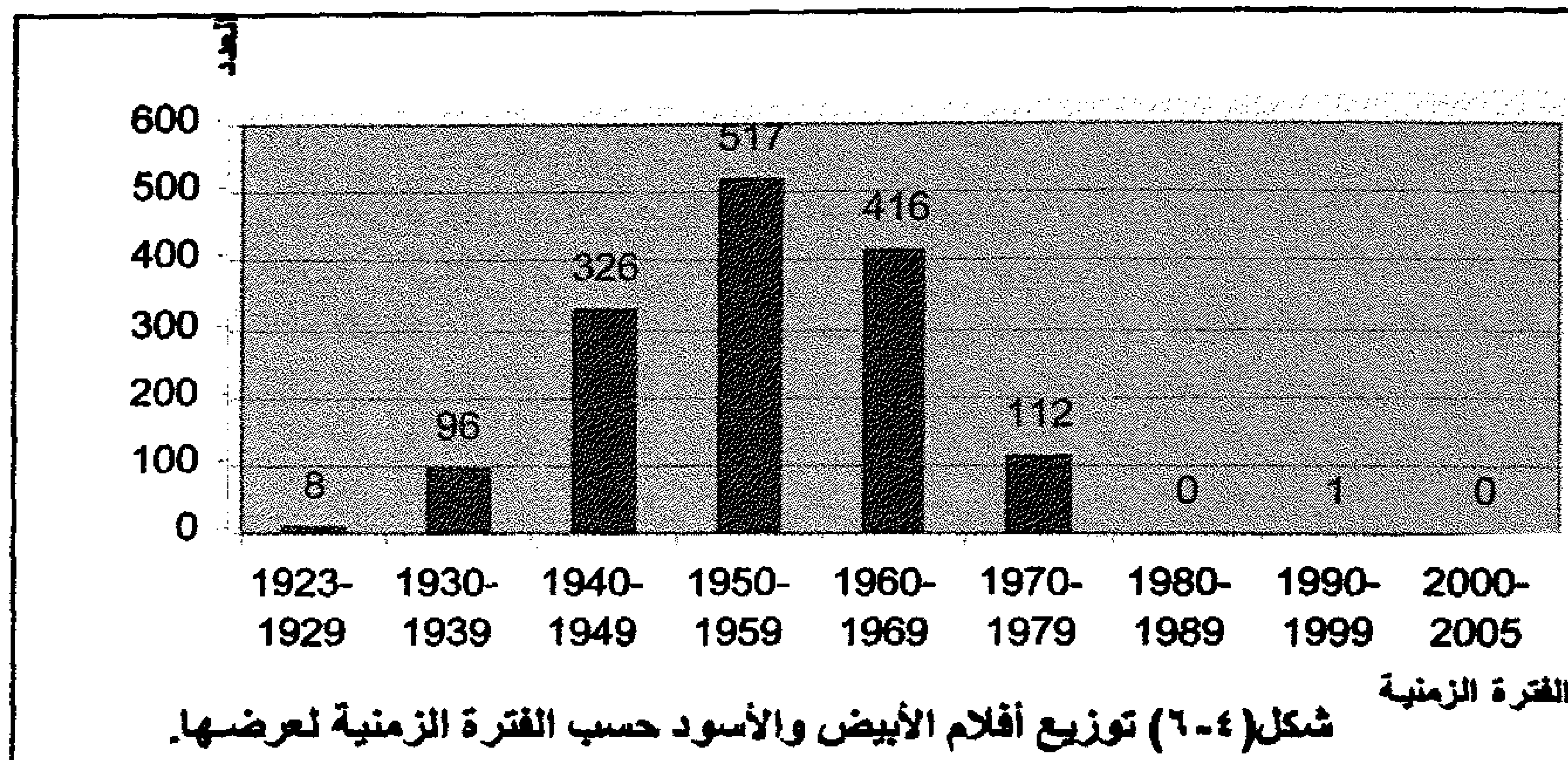
شكل(٤-٥) نسبة أفلام الأبيض والأسود إلى الملونة والفترة الزمنية لكل منهما.

ويتضح من الشكل السابق تقارب نسبة الأفلام الملونة إلى الأفلام الأبيض والأسود مع الأخذ فى الاعتبار أن إنتاج أفلام الأبيض والأسود متوقف تمامًا منذ عام ١٩٧٥، كما يوضح الملحق (١٢) التوزيع التراكمى للإنتاجية حسب الألوان بنوعيها وحسب السنوات وأعداد الأفلام المعروضة من كل نوع كل عام.

أفلام الأبيض والأسود:

الأفلام المصرية شأنها شأن الأفلام العالمية بدأت أبيض وأسود، فقد كانت كل الكاميرات المستخدمة فى تصوير الأفلام فى مصر مستوردة من الخارج لكون هذه الصناعة دخيلة على مصر، وقد سيطرت أفلام الأبيض والأسود على بدايات الأفلام فى مصر تمامًا حتى عام ١٩٥٠ عندما بدأت الألوان تتسلل إلى الأفلام تدريجيًا عندما عرض أول فيلم ملون مصرى فى نفس العام.

بلغ عدد أفلام الأبيض والأسود فى تاريخ الأفلام المصرية ١٤٧٦ فيلمًا أنتجت وعرضت فى الفترة من عام ١٩٢٣ وحتى عام ١٩٧٥ بالإضافة إلى محاولة مخرج فيلم ناصر ٥٦ تصويره أبيض وأسود عام ١٩٩٦ ويوضح الشكل (٤-٦) توزيع أفلام الأبيض والأسود على العقود الزمنية خلال فترة عرضها.



شكل(٤-٦) توزيع أفلام الأبيض والأسود حسب الفترة الزمنية لعرضها.

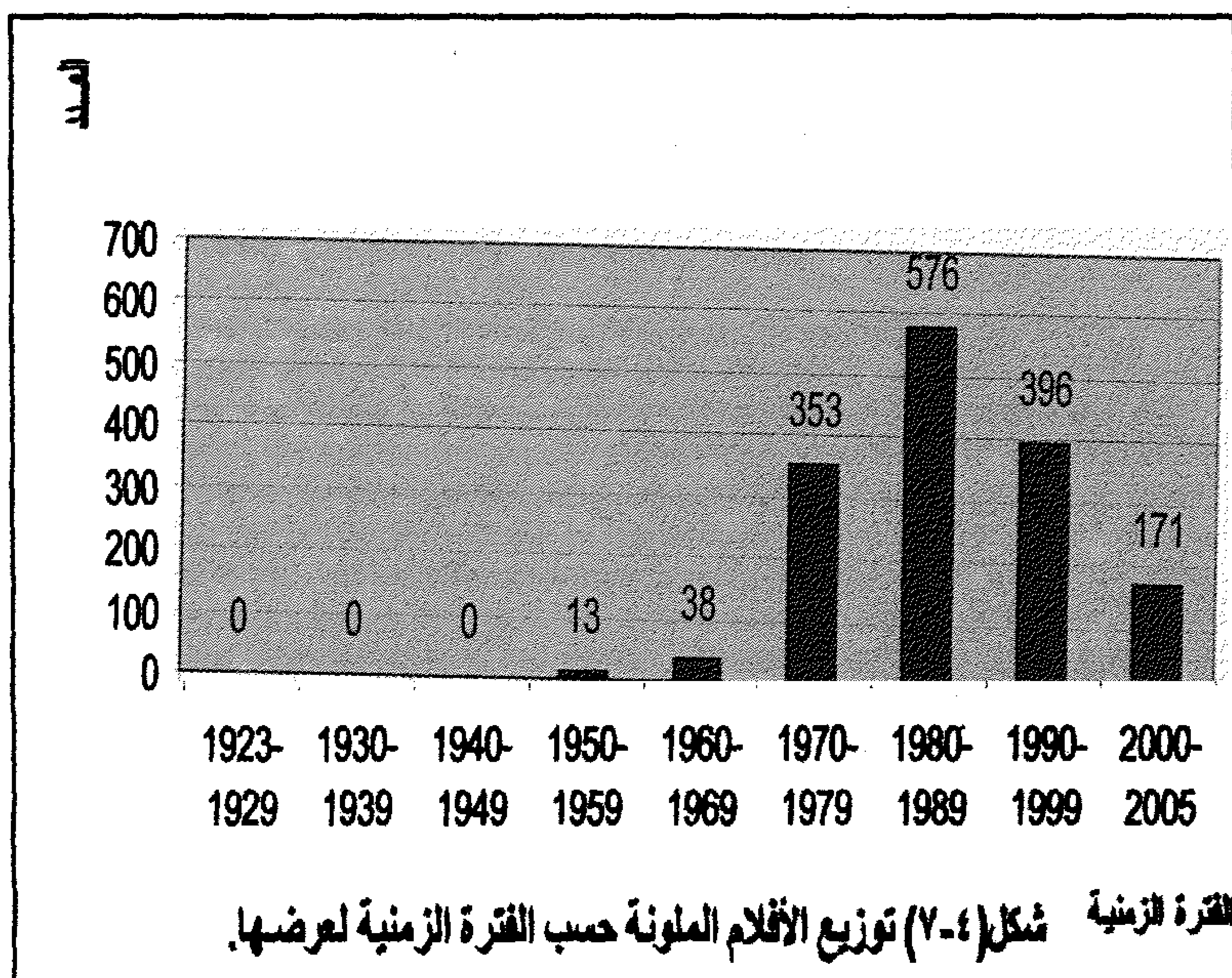
ويتضح من الشكل السابق سيطرة هذه النوعية من الأفلام طوال العشرينيات والثلاثينيات والأربعينيات حتى وصلت إلى ذروة إنتاجها وعرضها خلال عقد الخمسينيات والستينيات ثم حدثت الطفرة الكبيرة فى الأفلام الملونة خلال السبعينيات فأثرت تأثيرًا سلبيًا كبيرًا فى أفلام الأبيض والأسود حتى اختفت تمامًا عام ١٩٧٦. راجع ملحق (١٢) لمعرفة توزيع أفلام الأبيض والأسود على السنوات التى عرضت خلالها.

الأفلام الملونة:

بدأت محاولات تلوين الأفلام فى مرحلة مبكرة من تاريخ الأفلام فى مصر، وانحصرت المحاولات فى تلوين بعض المشاهد فى بعض الأفلام، بدأت بتلوين مشهد ذهاب زينب للسوق فى فيلم زينب الصامت عام ١٩٣٠ ثم تلتها محاولات عديدة فى مشاهد من أفلام سبق الإشارة إليها حتى عرض أول فيلم ملون كامل عام ١٩٥٠، وقام بتصويره المصور الفرنسى ويلى فيكتورفيتش نظرًا لعدم وجود مدير تصوير مصرى يمتلك خبرة تصوير مثل هذه النوعية الجديدة من الأفلام فى ذلك الوقت.

وتوالت أفلام الألوان بشكل متدرج علـــى اســـتحياء خـــلال الخمـــسينيات والستينيات نظرًا للتكلفة المادية الباهظة التى يتكلفها الفيلم الملون، حتى ســـيطرت على أفلام السبعينيات وأصبحت الأفلام الملونة غالبة على الأفلام الأبيض والأسود واستمر هذا الوضع حتى اليوم.

بلغ عدد الأفلام الملونة ١٥٤٧ فيلمًا أنتجت وعرضت فى الفترة مـــن عـــام ١٩٥٠ وحتى عام ٢٠٠٥، ويوضح الشكل (٤-٧) توزيع الأفلام الملونـــة علـــى العقود الزمنية المختلفة.



شكل(٤-٧) توزيع الأفلام الملونة حسب الفترة الزمنية لعرضها.

ويتضح من الشكل السابق أن الأفلام الملونة قد تدرجت فى الظهور بـــشكل بطيء خلال الخمسينيات والستينيات ثم قفز الإنتاج فجأة خلال السبعينيات وطغـــى تمامًا خلال الثمانينيات والتسعينيات والألفية بحيث لم ينتج أو يعرض فـــيلم واحـــد أبيض وأسود باستثناء فيلم ناصر ٥٦ الذى عرض عام ١٩٩٦. راجع ملحق (١٢) لمعرفة توزيع الأفلام الملونة على السنوات التى عرضت خلالها.

الاتجاهات الإنتاجية للمشاركين فى صناعة الأفلام:

الاتجاهات الإنتاجية للأفلام يتم تحليلها من خلال إنتاجية الأفلام المعروضة خلال السنوات وتوزيعها حسب الفئات الإنتاجية، والاتجاهات الإنتاجية لكل من المخرجين ومديرى التصوير والمونتيرين وكتاب النص السينمائى.

الاتجاهات الإنتاجية للأفلام حسب الفئات الإنتاجية:

يمثل الملحق (٧) التوزيع التراكمى لإنتاجية الأفلام المصرية فى الفترة من (١٩٢٣- ٢٠٠٥) موزعة على السنوات التى تغطيها الدراسة، ومرتبًا طبقيًا حسب الفئة الإنتاجية من الأكثر إلى الأقل إنتاجية، كما يوضح الجدول (٤-١٩) توزيع إنتاجية الأفلام موزعة حسب السنوات على الفئات الإنتاجية الإحدى عشرة الموضحة بالجدول.

جدول(٤-١٩) توزيع فئات الأفلام حسب الإنتاج المعروض.

م	الفئة الإنتاجية	عدد السنوات	عدد الأفلام	النسبة المئوية
١	عرض ١٠٠ : أكثر	٠	٠	٠
٢	عرض ٩٠ : ٩٩ فيلمًا	١	٩٧	٣،٢٢ %
٣	عرض ٨٠ : ٨٩ فيلمًا	٠	٠	٠
٤	عرض ٧٠ : ٧٩ فيلمًا	٣	٢١٧	٧،١٨ %
٥	عرض ٦٠ : ٦٩ فيلمًا	٥	٣١٨	١٠،٥٢ %
٦	عرض ٥٠ : ٥٩ فيلمًا	١٥	٨٠٥	٢٦،٦٣ %
٧	عرض ٤٠ : ٤٩ فيلمًا	١٩	٨٥٢	٢٨،١٨ %

٨	عرض ٣٠ : ٣٩ فيلمًا	١٢	٤١٩	١٣،٨٦ %
٩	عرض ٢٠ : ٢٩ فيلمًا	٦	١٣٨	٤،٥٧ %
١٠	عرض ١٠ : ١٩ فيلمًا	١٠	١٤٠	٤،٦٣ %
١١	عرض ١ : ٩ أفلام	١٢	٣٧	١،٢٢ %
	المجموع	٨٣	٣٠٢٣	١٠٠ %

المصدر: فيلموجرافية الدراسة.

وتعليقًا على الملحق والجدول السابقين يتضح الآتى:

١) لم يصل عدد الأفلام المعروضة فى عام واحد إلى التسعينيات سوى مرة واحدة فقط عام ١٩٨٦ عندما تم عرض ٩٧ فيلمًا وهو أقصى ما وصلت إليه الأفلام المصرية على مدى سنوات عرضها، بل إنها لم تتخطَّ حاجز الثمانين فيلمًا بعد ذلك.

٢) احتلت سنوات الثمانينيات الرتب الثلاثة الأولى من حيث عدد الأفلام المعروضة حيث بلغ مجموع ما تم عرضة ٢٤٤ فيلمًا.

٣) سيطر متوسط الإنتاج المعروض الذى يتراوح ما بين ٤٠: ٤٩ فيلمًا على ١٩ عامًا من أعوام الدراسة حيث بلغ مجموع ما تم إنتاجة وعرضة ٨٥٢ فيلمًا وهى أعلى فئة بين الفئات الإنتاجية الموضحة فى الجدول بنسبة وصلت إلى ٢٨،١٨ % من الإجمالى العام للأفلام المعروضة.

٤) احتلت فئة إنتاجية العرض من ٥٠: ٥٩ الرتبة الثانية بين الفئات الإنتاجية حيث بلغ إجمالى ما تم عرضة خلال هذه الفئة ٨٠٥ أفلام بنسبة ٢٦،٦٣ % من الإجمالى العام للأفلام المعروضة.

٥) جاءت سنوات العشرينيات والثلاثينيات فى الرتب المتأخرة من الفئات الإنتاجية نظرًا لقلة عدد الأفلام المنتجة والمعروضة فى هذه السنوات التى تمثل بدايات الإنتاج والعرض السينمائى فى مصر وتراوح معدل الإنتاج المعروض ما بين فيلم واحد وتسعة أفلام بنسبة بلغت ١،٢٢ % من الإجمالى العام المعروض.

الاتجاهات الإنتاجية للمخرجين:

يمثل الملحق (٨) التوزيع التراكمى لإنتاجية المخرجين فى إخراج الأفلام المصرية فى الفترة من (١٩٢٣- ٢٠٠٥) مرتبًا طبقيًا حسب الإنتاجية من الأكثر إلى الأقل إنتاجية، كما يوضح الجدول (٤-٢٠) توزيع إنتاجية المخرجين على الفئات الإنتاجية الإحدى عشرة الموضحة بالجدول.

جدول (٤-٢٠) توزيع فئات المخرجين حسب الإنتاجية

م	الفئة الإنتاجية	عدد المخرجين	عدد الأفلام	النسبة المئوية
١	إخراج ١٠٠: ١١٠أفلام	١	١٠٨	٣،٥٣ %
٢	إخراج ٩٠ : ٩٩ فيلمًا	٢	١٨٢	٥،٩٦ %
٣	إخراج ٨٠ : ٨٩ فيلمًا	٢	١٧٣	٥،٦٦ %
٤	إخراج ٧٠ : ٧٩ فيلمًا	١	٧١	٢،٣٢ %
٥	إخراج ٦٠ : ٦٩ فيلمًا	صفر	صفر	صفر %
٦	إخراج ٥٠ : ٥٩ فيلمًا	٥	٢٦٣	٨،٦١ %
٧	إخراج ٤٠ : ٤٩ فيلمًا	٦	٢٥٨	٨،٤٥ %
٨	إخراج ٣٠ : ٣٩ فيلمًا	١٠	٣٣٥	١٠،٩٧ %

٩	إخراج ٢٠ : ٢٩ فيلمًا	١٦	٣٨١	١٢،٤٧ %
١٠	إخراج ١٠ : ١٩ فيلمًا	٤٤	٥٩٢	١٩،٣٨ %
١١	إخراج ١ : ٩ أفلام	٢٧٢	٦٩٢	٢٢،٦٥ %
	المجموع	٣٥٩	٣٠٥٥	١٠٠ %

المصدر: فيلموجرافية الدراسة.

وبتحليل ما ورد بالملحق والجدول المشار إليهما يتضح الآتى:

- ٤٣ مخرجًا فى تاريخ الإخراج السينمائى أى حوالى ١١،٩٧ % فقط من إجمالى عدد المخرجين قاموا بإخراج (١٧٧١) فيلمًا من إجمالى الأفلام المسجلة فى الفيلموجرافية بنسبة ٥٨% تقريبًا، فى حين قام ٤٤ مخرجًا أى حوالى ١٢،٦% من إجمالى عدد المخرجين بإخراج (٥٩٢) فيلمًا من إجمالى الأفلام المسجلة فى فيلموجرافية الدراسة بنسبة ١٩،٣٨ % تقريبًا من الإجمالى العام المسجل فى فيلموجرافية الدراسة.

- بينما قام ٢٧٢ مخرجًا أى حوالى ٧٦% من إجمالى عدد المخرجين بإخراج(٦٩٢) فيلمًا من إجمالى الأفلام المسجلة فى الفيلموجرافية بنسبة ٢٢،٦٥ % تقريبًا من الإجمالى العام المسجل فى فيلموجرافية الدراسة.

بلغ إجمالى عدد الأفلام وفقًا لإنتاجية المخرجين ٣٠٥٥ فيلمًا نتيجة وجود عدد ٢٢ فيلمًا شارك فى إخراجها أكثر من مخرج، وبالتالى أدى ذلك إلى زيادة وهمية فى عدد الأفلام بلغت ٣٢ فيلمًا جاءت نتيجة احتساب الفيلم لكل مخرج حتى وإن كان مشاركًا فى الإخراج.

وعندما نستقرئ الأرقام الواردة فى هذا الجدول يتضح أن عملية الإخراج السينمائى عملية معقدة جدا، وعمل شاق يتطلب توافر صفات معينة فى الشخص الذى يمارسه أهمها القدرة على التخيل، وإمكانية قيادة مجموعة من فرق العمل

بشكل متناغم والسيطرة عليهم أى توافر مواصفات القيادة وحسن الإدارة، والقدرة على التقييم والحكم على العمل واتخاذ القرارات الحاسمة فى الوقت المناسب بدليل أن ٥٨ % من الإنتاج السينمائى على مدى قرن من الزمان تقريبًا قام بإخراجه ٤٣ مخرجًا فقط، بينما قام ٣١٦ مخرجًا بإخراج الـ ٤٢ % الباقية من الإنتاج السينمائى المعروض خلال نفس الفترة الزمنية.

مما يؤكد وجوب تتوافر ثقافة أدبية وفنية كبيرة للمخرج، وإلمام بالفنون المختلفة المرتبطة بالعمل السينمائى وغير المرتبطة، وامتلاك الرؤية الخاصة التى تجعله متميزًا فى الأعمال التى يقدمها وهى صفات لم تتوفر إلا فى فئة قليلة من المخرجين الذى عملوا فى الأفلام المصرية وهو ما يفسر قلة وربما ندرة الأفلام ذات القيمة فى تاريخ الأفلام المصرية خلال قرن كامل من العمل السينمائى. قياسًا بعدد الأفلام المنتجة ويكفى الإشارة إلى أن النقاد السينمائيين قد حددوا أفضل مائة فيلم فى تاريخ السينما المصرية من بين ٢٨٠٠ فيلم عرضت حتى عام ١٩٩٦ بمناسبة مرور مائة عام على اختراع السينما أى بنسبة (٣،٥٧ %) فقط اعتبرها النقاد أفلامًا جيدة وهو ما يؤيد ويدعم وجهة النظر السابقة. وإن لم يحددوا المعايير والأسس التى تم اختيار قائمة المائة فيلم بناءً عليها، وغلب طابع المجاملات فى اختيار عدد من هذه الأفلام.

الاتجاهات الإنتاجية لمديروالتصوير:

يمثل الملحق (٩) التوزيع التراكمى لإنتاجية مديرى التصوير فى تصوير الأفلام المصرية فى الفترة من (١٩٢٣- ٢٠٠٥) مرتبًا طبقيًا حسب الإنتاجية من الأكثر إلى الأقل إنتاجية، كما يوضح الجدول (٤-٢١) توزيع إنتاجية مديرى التصوير على الفئات الإنتاجية الإحدى عشرة الموضحة بالجدول.

جدول (٤-٢١) توزيع مديرى التصوير حسب الفئة الإنتاجية.

م	الفئة الإنتاجية	عدد مديرى التصوير	عدد الأفلام	النسبة المئوية
١	تصوير ١٠٠ : أكثر	٦	٧٧٦٠	%٢٤،٥٩
٢	تصوير ٩٠ : ٩٩ فيلمًا	٤	٣٨٢	%١٢،١٠
٣	تصوير ٨٠ : ٨٩ فيلمًا	٣	٢٥٢	% ٧،٩٨
٤	تصوير ٧٠ : ٧٩ فيلمًا	٤	٢٩٤	% ٩،٣٢
٥	تصوير ٦٠ : ٦٩ فيلمًا	٢	١٢٨	% ٤،٠٦
٦	تصوير ٥٠ : ٥٩ فيلمًا	٥	٢٦٨	% ٨،٤٩
٧	تصوير ٤٠ : ٤٩ فيلمًا	٤	١٦٧	% ٥،٢٩
٨	تصوير ٣٠ : ٣٩ فيلمًا	٧	٢٣٦	% ٧،٤٨
٩	تصوير ٢٠ : ٢٩ فيلمًا	٦	١٤٨	% ٤،٦٩
١٠	تصوير ١٠ : ١٩ فيلمًا	١٧	٢٤٢	% ٧،٦٧
١١	تصوير ١ : ٩ أفلام	٨٧	٢٦٣	% ٨،٣٣
	المجموع	١٤٥	٣١٥٦	% ١٠٠

المصدر: فيلموجرافية الدراسة.

وتعليقًا على الملحق والجدول المشار إليهما يتضح الآتى:

١) استأثر أول ١٠ من مديرى التصوير فى تاريخ التصوير السينمائى أى حوالى ٦،٩ % فقط من إجمالى عدد مديرى التصوير بتصوير(١١٥٨) فيلمًا من إجمالى الأفلام المسجلة فى الفيلموجرافية بنسبة٣٦،٦٩% تقريبًا من إجمالى الأفلام المسجلة فى الفيلموجرافية.

٢) قام ٢٥ مدير تصوير أى حـوالى ١٧،٢٠% من إجمالى عدد مـديرى التصوير بتصوير (١٣٤٥) فيلمًا من إجمـالى الأفـلام المـسجلة فـى الفيلمـوجرافيـة بنسبة ٤٢،٦% تقريبًا من إجمالى الإنتـاج الـسينمائى المعروض تقريبًا.

٣) بينما قام ١١٠ مدير تصوير أى حـوالى ٧٥،٩% من إجمـالى عـدد مديرى التصوير بتصوير(٦٥٣) فيلمًا من إجمالى الأفلام المسجلة فـى الفيلمـوجرافيـة بنسبة ٢٠،٧% تقريبًا من إجمالى الإنتـاج الـسينمائى المعروض.

كما تبين أن معدل إنتاجية مدير التصوير يزيد عن معدل إنتاجيـة المخـرج وهو ما يفسر قلة عدد مديرى التصوير (١٤٥) قياسًا بعدد المخرجين (٣٥٩) على مدى تاريخ الأفلام المصرية، وهو ما يعنى أيضًا صعوبة العمل كمـدير تـصوير سينمائى باعتباره عملاً شاقا وخطيرًا قد يتعرض من يمارسة لمخاطر عديدة نظرًا لطبيعة هذا العمل الصعبة.

الاتجاهات الإنتاجية للمونتيرين:

يمثل الملحق (١٠) التوزيع التراكمى لإنتاجية المونتيرين فى مونتاج الأفلام المصرية فى الفترة من (١٩٢٣- ٢٠٠٥) مرتبًا طبقيًا حسب الإنتاجية من الأكثـر إلى الأقل إنتاجية، كما يوضح الجدول (٤-٢٢) توزيع إنتاجية المـونتيرين علـى الفئات الإنتاجية الإحدى عشرة الموضحة بالجدول.

جدول (٤-٢٢) توزيع المونتيرين حسب الفئة الإنتاجية

م	الفئة الإنتاجية	عدد المونتيرين	عدد الأفلام	النسبة المئوية
١	مونتاج ١٠٠ : أكثر	١٠	١٤٩٤	٤٩،٥٢%
٢	مونتاج ٩٠ : ٩٩ فيلمًا	٢	١٨٧	٦،١٩ %
٣	مونتاج ٨٠ : ٨٩ فيلمًا	٠	٠	٠ %
٤	مونتاج ٧٠ : ٧٩ فيلمًا	١	٧٢	٢،٣٩ %
٥	مونتاج ٦٠ : ٦٩ فيلمًا	٢	١٣٧	٤،٥٤ %
٦	مونتاج ٥٠ : ٥٩ فيلمًا	٥	٢٦٩	٨،٩١ %
٧	مونتاج ٤٠ : ٤٩ فيلمًا	٤	١٧٦	٥،٨٤ %
٨	مونتاج ٣٠ : ٣٩ فيلمًا	٢	٦٥	٢،١٥ %
٩	مونتاج ٢٠ : ٢٩ فيلمًا	٥	١١٩	٣،٩٥ %
١٠	مونتاج ١٠ : ١٩ فيلمًا	١٩	٢٦٠	٨،٦٢ %
١١	مونتاج ١ : ٩ أفلام	٩٧	٢٣٨	٧،٨٩ %
	المجموع	١٤٧	٣٠١٧	١٠٠ %

المصدر: فيلموجرافية الدراسة.

وتعليقًا على الملحق والجدول المشار إليهما يتضح الآتى:

١) استأثر ١٠ مونتيرين فقط فى تاريخ الأفلام بعمل المونتاج لعدد ١٤٩٤ فيلمًا من إجمالى عدد الأفلام المثبت لها مونتير وعددها ٢٨٦٤ فيلمًا بنسبة ٤٩،٥٢ % أى حوالى نصف الإنتاج السينمائى المعروض تقريبًا وزادت إنتاجية كل واحد منهم عن المائة فيلم (ملحق ١٠).

٢) فى حين قام ٩٧ مونتيرًا بعمل المونتاج لعدد ٢٣٨ فيلمًا من الإجمالى العام المثبت بنسبة ٧،٨٩% وتراوحت أعمالهم ما بين فيلم واحد إلى تسعة أفلام.

٣) بينما قدم ٤٠ مونتيرًا ١١٣٢ فيلمًا من الاجمالى العام المثبت له مونتير بمتوسط إنتاج تراوح ما بين ١٠ إلى ٩٩ فيلمًا.

٤) بلغ عدد الأفلام الفعلى المثبت له بيان المونتاج ٢٨٦٤ من الإجمالى العام للفيلموجرافية البالغ ٣٠٢٣ ويرجع الفارق بينهما إلى عدم تسجيل بيان المونتاج لعدد ١٥٥ فيلمًا لم يتيسر الحصول على بياناتها(ملحق ١٥) بالإضافة إلى أربعة أفلام عبارة عن عروض مسرحية تم تصويرها للعرض السينمائى داخل دور العرض السينمائى وبالتالى لم يتم عمل أى مونتاج لها.

٥) يرجع الفرق بين العدد الفعلى للأفلام المثبت لها بيان المونتاج البالغ ٢٨٦٤ والعدد الناتج هنا وهو ٣٠١٧ إلى اشتراك أكثر من مونتير فى عمل المونتاج للفيلم الواحد مما أدى إلى حدوث فارق ١٥٣ فيلمًا، وأدى ذلك أيضًا إلى زيادة معدل إنتاجية المونتير نتيجة احتساب الفيلم لكل العاملين على مونتاج الفيلم.

الاتجاهات الإنتاجية لكتاب النص السينمائى:

يمثل الملحق (١١) التوزيع التراكمى لإنتاجية كتاب النص السينمائى فى كتابة سيناريوهات الأفلام المصرية فى الفترة من (١٩٢٣- ٢٠٠٥) مرتبًا طبقيًا حسب الإنتاجية من الأكثر إلى الأقل إنتاجية، كما يوضح الجدول (٤-٢٣) توزيع إنتاجية كتاب النص السينمائى على الفئات الإنتاجية الإحدى عشرة الموضحة بالجدول.

جدول (٤-٢٣) توزيع كتاب النص السينمائى حسب الفئة الإنتاجية.

م	الفئة الإنتاجية	عدد الكتاب	عدد الأفلام	النسبة المئوية
١	سيناريو ١٠٠ : أكثر	٠	٠	٠
٢	سيناريو ٩٠ : ٩٩ فيلمًا	٠	٠	٠
٣	سيناريو ٨٠ : ٨٩ فيلمًا	١	٨٧	٢،٤٢ %
٤	سيناريو ٧٠ : ٧٩ فيلمًا	٣	٢٢٣	٦،٢٠ %
٥	سيناريو ٦٠ : ٦٩ فيلمًا	٠	٠	٠
٦	سيناريو ٥٠ : ٥٩ فيلمًا	٦	٣١٤	٨،٧٣ %
٧	سيناريو ٤٠ : ٤٩ فيلمًا	٤	١٧٥	٤،٨٧ %
٨	سيناريو ٣٠ : ٣٩ فيلمًا	١٤	٤٧٤	١٣،١٨ %
٩	سيناريو ٢٠ : ٢٩ فيلمًا	١٧	٨٥٥	٢٣،٧٧ %
١٠	سيناريو ١٠ : ١٩ فيلمًا	٥٦	٧٥٥	٢٠،٩٩ %
١١	سيناريو ١ : ٩ أفلام	٥٤٦	٧١٤	١٩،٨٥ %
	المجموع	٦٤٧	٣٥٩٧	١٠٠ %

المصدر: فيلموجرافية الدراسة.

وتعليقًا على الملحق والجدول السابقين يتضح الآتى:

١) لم يتجاوز أى من كتاب السيناريو حاجز التسعين فيلمًا، وبالتالى غابت الفئتين الإنتاجيتين الأولى والثانية عن الجدول.

٢) جـــاء كاتب واحد فقط فى الفئـــة الإنتاجية من ٨٠ إلى ٨٩ فيلمًـــا هـــو عبد الحى أديب بكتابة سيناريو ٨٧ فيلمًا بنسبة ٢،٩ % من إجمالى عدد الأفلام المثبت لها بيان السيناريو وعددها ٢٩٩٤ فيلمًا.

٣) قدم ٥٤٦ كاتبًا سيناريوهات ٧١٤ فيلمًا من إجمالى عدد الأفلام المثبتـــه بمعدل تراوح ما بين فيلم واحد إلى تسعة أفلام.

٤) قام ٦٤٧ كاتب سيناريو بكتابة سيناريوهات ٢٩٩٤ فيلمًا من إجمالى عدد أفلام الفيلموجرافية وعددها ٣٠٢٣ فى حين لم يتم تسجيل بيان السيناريو لعدد ٢٩ فيلمًا (ملحق ١٥).

٥) يأتى الفارق بين عدد الأفلام الفعلى المثبت له بيـــان الـــسيناريو وهـــو ٢٩٩٤ فيلمًا وعدد الأفلام الناتج هنا وهو ٣٥٩٧ والذى بلغ ٦٠٣ وهـــو أعلى معدل فارق ينتج فى كل الفئات الموضحة هنا إلى انتشار ظـــاهرة اشتراك أكثر من شخص فى كتابة سيناريو الفيلم الواحد.

والباحث يرجع ذلك إلى أن الأفكار التـــى تمـــت معالجتهـــا وأُعـــدت لهـــا السيناريوهات لم تكن أفكارًا مبتكرة من إبداع شخص واحد، وكانت معظم الأفكـــار مقتبسة عن أعمال أخرى وبالتالى كان يتم إعداد السيناريو فيمـــا يـــشبه التـــأليف المشترك أو ورشة العمل ويشارك فيها المسئولون عن الفيلم، وبالتالى يكـــون مـــن الطبيعى أن نجد مخرجين ومديرى تصوير ومونتيرين ومنتجين كتـــاب ســـيناريو أيضًا.

ولأن الأفلام المصرية لا تؤمن بالتخصص فإن الباحث لاحظ تكرار أســـماء كثيرين من القائمين على صناعة الأفلام المصرية فنجد نيـــازى مـــصطفى مـــثلاً مخرجًا ومونتيرًا وكاتب سيناريو وهكذا (راجع ملاحق ٨، ٩، ١٠، ١١) للتأكد من وجود هذه الظاهرة فى الأفلام المصرية.

الاتجاهات الزمنية للأفلام:

تتم دراسة الاتجاهات الزمنية للأفلام حسب العقود والمراحل الزمنية المختلفة، كما تتم دراسة الاتجاهات الزمنية للعاملين فى مجال الأفلام فندرس الاتجاهات الزمنية للمخرجين ومديرى التصوير والمونتيرين وكتاب السيناريو وشركات الإنتاج حسب العقود الزمنية.

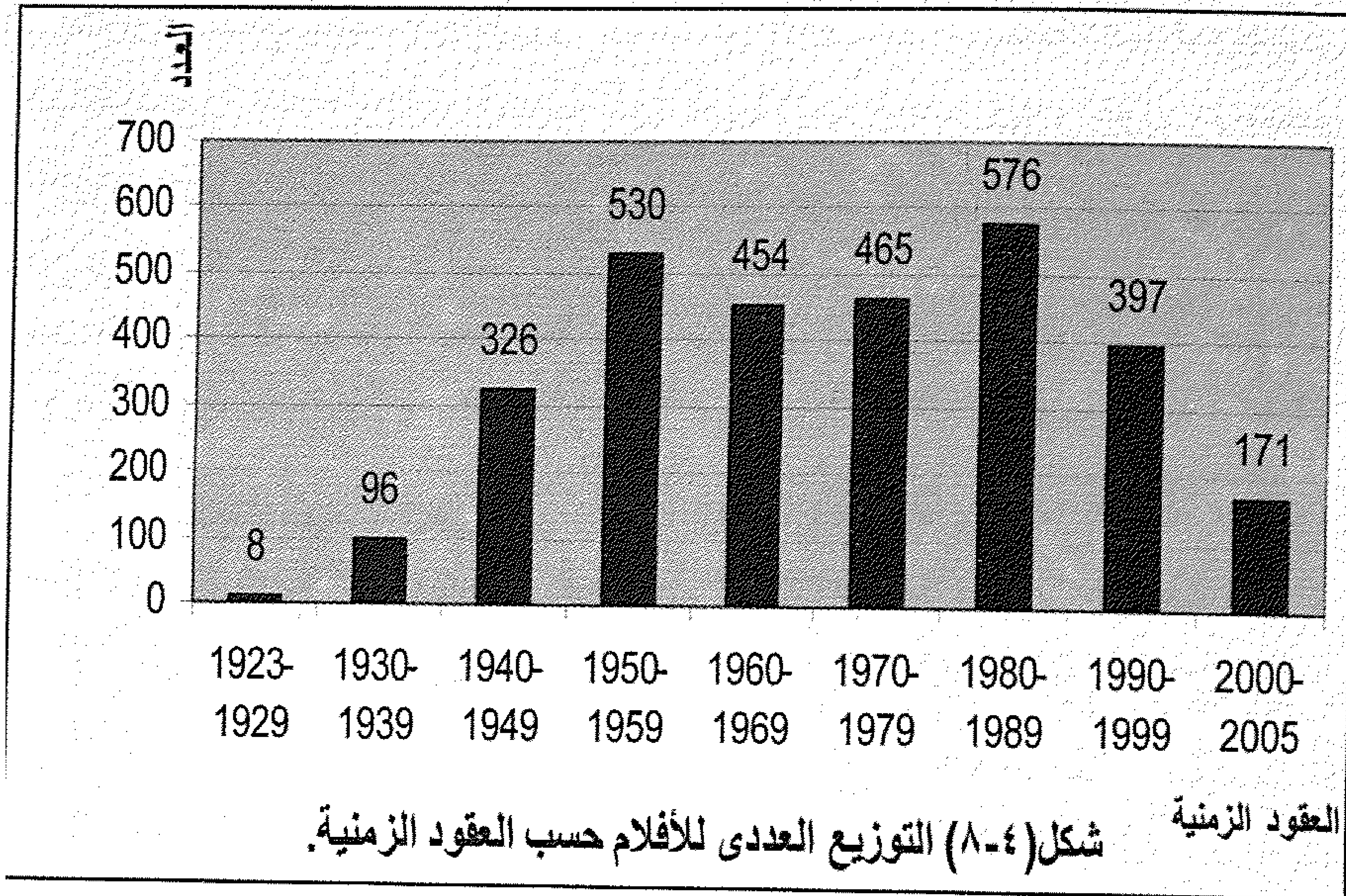
الاتجاهات الزمنية للأفلام حسب العقود:

تم تقسيم هذه السنوات إلى تسعة عقود بدءًا من عقد العشرينيات وانتهاءً بعقد الألفية. ويوضح الجدول (٤-٢٤) والشكل (٤-٨) إجمالى عدد الأفلام التى تم عرضها فى كل عقد على الترتيب حسب التوزيع العددى حسب العقود.

جدول(٤-٢٤) إجمالى عدد الأفلام المعروضة فى كل عقد على حدة.

م	الفترة الزمنية	عدد الأفلام	النسبة المئوية	الرتبة
١	من ١٩٢٣ : ١٩٢٩	٨	,٢٠ %	٩
٢	من ١٩٣٠ : ١٩٣٩	٩٦	٣,١٧ %	٨
٣	من ١٩٤٠ : ١٩٤٩	٣٢٦	١٠,٨٧ %	٦
٤	من ١٩٥٠ : ١٩٥٩	٥٣٠	١٧,٥٣ %	٢
٥	من ١٩٦٠ : ١٩٦٩	٤٥٤	١٥,٠٢ %	٤
٦	من ١٩٧٠ : ١٩٧٩	٤٦٥	١٥,٣٨ %	٣
٧	من ١٩٨٠ : ١٩٨٩	٥٧٦	١٩,٠٥ %	١
٨	من ١٩٩٠ : ١٩٩٩	٣٩٧	١٣,١٣ %	٥
٩	من ٢٠٠٠ : ٢٠٠٥	١٧١	٥,٦٥ %	٧
	المجموع	٣٠٢٣	١٠٠ %	

المصدر: فيلموجرافية الدراسة.



شكل(٤-٨) التوزيع العددى للأفلام حسب العقود الزمنية.

واستقراءً للجدول والشكل السابقين يتضح الآتى:

- احتل عقد الثمانينيات الرتبة الأولى من حيث عدد الأفلام المعروضة فى الفترة من عام ١٩٨٠ حتى عام ١٩٨٩، الذى بلغ ٥٧٦ فيلمًا بنسبة ١٩% أى ما يعادل خمس الأفلام المعروضة إجمالاً. ويرجع ذلك إلى سيادة إنتاج الأفلام التجارية أو ما يسمى بأفلام المقاولات، التى سادت خلال هذا العقد وهو ما أدى إلى زيادة عدد الأفلام المعروضة وبلغت الذروة فى عام ١٩٨٦ حيث تم عرض ٩٧ فيلمًا، وهو أعلى عدد من الأفلام التى يتم عرضها فى عام واحد على مدى تاريخ الأفلام طوال ٨٣ عامًا.

- أما عقد الخمسينيات فقد جاء فى الرتبة الثانية حيث عرض ٥٣٠ فيلمًا بنسبة ١٧،٥٣% من الإجمالى العام، ويرجع ذلك إلى أن هذه الفترة تمثل فترة الازدهار فى تاريخ الأفلام المصرية فقد بدأت تتضح معها ملامح السينما المصرية، وظهور جيل جديد متمكن ودارس فى مجال العمل السينمائى وهو جيل صلاح أبوسيف ويوسف شاهين وعز الدين ذو الفقار ...إلخ.

وقد ساعد ذلك على ظهور نوعية من الأفلام الجيدة ذات الموضوعات الجادة خاصةً بعد ما بدأت السينما تلجأ إلى الأدب المصرى، وتحول موضوعات القصص والروايات الأدبية إلى أفلام سينمائية. فمنذ فيلم زينب عام ١٩٣٠ حتى فيلم زينب عام ١٩٥٢ لم تقدم الأعمال الأدبية فى أفلام سينمائية إلا فى ١٦ فيلمًا فقط، فى حين تم عرض عدد ٢٥ فيلمًا عن أعمال أدبية فى الفترة من ١٩٥٣إلى ١٩٥٩ فقط.

• نلاحظ الفجوة الكبيرة بين أفلام الثلاثينيات ٩٦ فيلمًا، وأفلام الأربعينيات ٣٢٦ فيلمًا، يرجع ذلك لدخول أغنياء الحرب إلى مجال الإنتاج السينمائى المربح جدًا فى ذلك الوقت على حساب جودة العمل الفنى، فسادت الأفلام الهزلية الفارغة من أى مضمون فى هذه الفترة، ومن ثم قفز الإنتاج قفزة هائلة من حيث عدد الأفلام فقط ولم تكن هناك أفلام ذات قيمة سوى بعض أفلام استوديو مصر الذى قدمت معظم أفلامه خلال عقد الأربعينيات.

• يوجد توازن فى عدد الأفلام المعروضة خلال الستينيات والسبعينيات، يرجع ذلك لارتفاع عدد الأفلام التى اعتمدت على نصوص أدبية مصرية خلال العقدين بواقع ٨٤ و٩١ فيلمًا على التوالى بالإضافة إلى دخول القطاع العام مجال الإنتاج السينمائى بدءًا من عام ١٩٦٢ حتى عام ١٩٧١ بإجمالى إنتاج ١٥٥ فيلمًا عرضت خلال العقدين، وهو ما ساعد على استمرار الأفلام المصرية على المتوسط العام السائد فى ذلك الوقت وهو حوالى ٥٠ فيلمًا تقريبًا سنويًا أو فى الموسم السينمائى.

• أما عقد التسعينيات فقد بدأت خلاله مرحلة انهيار السينما المصرية، وبالتالى تأثرت عملية إنتاج وعرض الأفلام، وهى أزمة لازالت تعانى منها السينما المصرية حتى اليوم، ليس أدل على ذلك من أن السنوات الخمس الأولى من العقد ١٩٩٠/١٩٩٤ قد عرض خلالها ٢٨٤ فيلمًا فى حين عرض ١١٣ فيلمًا فقط فى النصف الثانى من العقد ١٩٩٥/١٩٩٩.

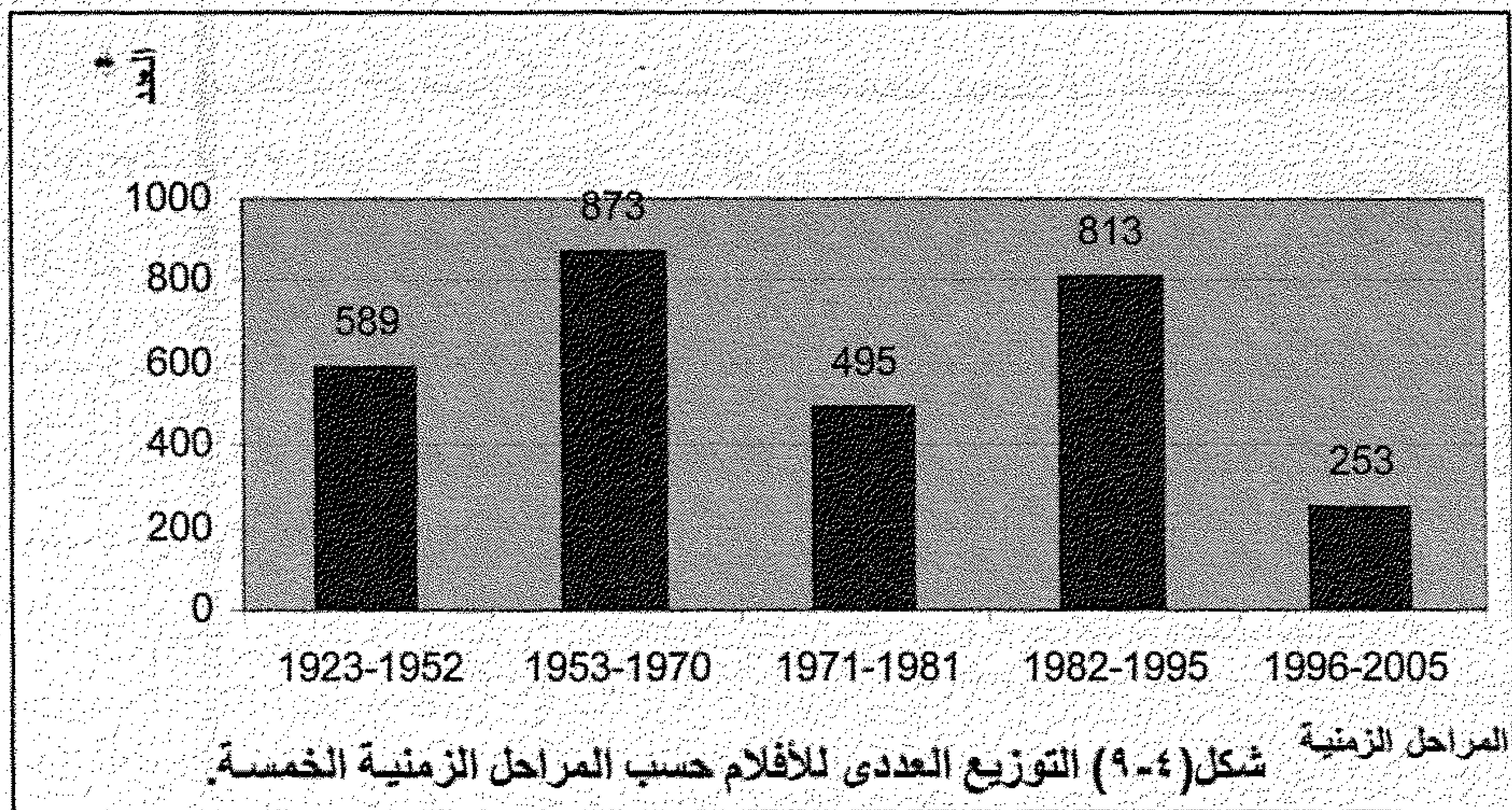
ولم يختلف الوضع كثيرًا خلال الست سنوات الأولى من الألفية ٢٠٠٠/٢٠٠٥ التى تغطيها الفيلموجرافية، التى عرض خلالها ١٧١ فيلمًا فقط على الرغم من التقدم التكنولوجى الهائل فى صناعة السينما فى كل مجالاتها من تقنيات التصوير، وتطور آلات التصوير والتحول إلى التصوير الرقمى فى كثير من السينمات العالمية، وتطور تقنيات المونتاج والصوت ودخول الكمبيوتر إلى كل كبيرة وصغيرة فى صناعة الفيلم فى كل مراحله.

إلا أن السينما المصرية وصناعة الأفلام المصرية لم تحقق الإفادة المرجوة من ذلك ووصلت إلى مرحلة الأزمة فى صناعة السينما منذ عام ١٩٩٥ حتى اليوم. وعجزت عن مواجهة التحديات التى تواجهها وتركت الساحة إلى سينمات دول أخرى احتلت أفلامها مكان الفيلم المصرى الذى ساد خلال الخمسينيات والسيتينيات والسبعينيات بشكل لافت.

الاتجاهات الزمنية للأفلام حسب المراحل الزمنية:

قسمت الدراسات التى أعدت فى المعهد العالى للسينما ومعهد النقد الفنى الأفلام إلى مراحل مختلفة ارتبطت بعوامل كثيرة، فمرة يتم التقسيم حسب الفترات السياسية السائدة، ومرة حسب الثورات والحروب، وأخرى حسب نوع الفيلم فتصبح مرحلة لأفلام الكوميديا وأخرى لأفلام الحركة وثالثة للأفلام الرومانسية وهكذا.

وتهتم هذه الجزئية بالأفلام من الناحية العددية ودلالة الأرقام وعلاقتها بالأفلام، من هذا المنطلق تم تقسيم الأفلام إلى خمس مراحل ارتبطت بمستوى الفيلم أو الظاهرة السينمائية الفيلمية ككل، ويوضح الشكل (٤-٩) التوزيع العددى للأفلام حسب المراحل الخمس.



شكل(٤-٩) التوزيع العددى للأفلام حسب المراحل الزمنية الخمسة.

أما المراحل الخمس فتم تقسيمها كالآتى:

المرحلة الأولى: البحث عن الهوية (١٩٢٣-١٩٥٢).

هذه المرحلة التى استمرت ثلاثين عامًا حاولت الأفلام المصرية البحث عن هويتها فى ظل الاحتلال الإنجليزى والنشأة اليهودية والأجنبية للسينما والأفلام وسيطرتهم على مقومات العمل السينمائى فى ذلك الوقت من امتلاك دور العرض وإنشاء الاستوديوهات حتى توكيلات استيراد المعدات السينمائية سيطر عليها اليهود إلى جانب الفنيين الذين يقومون بصنع الأفلام كان معظمهم من اليهود فقد استشعر اليهود منذ بداية السينما أهمية احتكارها باعتبارها من وسائل الترفيه القادرة على تحقيق أهدافهم المادية والأيديولوجية.(١)

ومع عدم التخصص الدقيق فى فنون السينما والأفلام وفى هذه المرحلة التى شهدت البدايات فى كل شىء ومحاولة تمصير هذه الصناعة والاهتمام بها من خلال محاولة طلعت حرب وتأسيس استوديو مصر ثم دخول رؤوس الأموال لتجار الحرب مجال الإنتاج السينمائى المربح جدًا فى ذلك الوقت، خلال هذه المرحلة عُرض ٥٨٩ فيلمًا بمتوسط عرض ٢٣ فيلمًا سنويًا تقريبًا.

---

(١) أحمد رأفت بهجت. اليهود والسينما فى مصر . – القاهرة : دار القصر للطباعة، ٢٠٠٥. ص١٤

المرحلة الثانية: الازدهار والقطاع العام (١٩٥٣-١٩٧٠):

مع نهاية الأربعينيات وبداية الخمسينيات ظهر مجموعة من السينمائيين كانت لديهم رؤية مختلفة للسينما والأفلام السينمائية كانت هذه المرحلة هى مرحلة النضج والازدهار بالنسبة لهم ساعدهم على ذلك تغير الظروف السياسية فى مصر وبدء اهتمام الدولة الجديدة بالسينما والأفلام وإن كانت تضمر فى داخلها الاستغلال السياسى لها فى الدعاية للنظام والترويج له، إلا أن ذلك لم يمنع من ظهور مجموعة من الأفلام ذات المضمون الجيد وإن رضخت لسطوة الرقابة فى بعض أجزاء منها، ساعد على ذلك أيضا توجه الكتاب السينمائيين إلى الأدب المصرى بشكل لافت خلال النصف الثانى من الخمسينيات وفترة الستينيات، كما كان لإنشاء القطاع العام السينمائى خلال الستينيات وتأميم صناعة السينما بشكل غير مباشر تأثيره الإيجابى وإن كان تأثيره السلبى أيضا قد انعكس على نهاية هذه المرحلة والمرحلة التالية. وقد عُرض خلال هذه المرحلة ٨٧٣ فيلمًا خلال ثمانية عشر عامًا بمتوسط عرض ٤٨ فيلمًا تقريبًا وهو معدل كبير قياسًا بالمرحلة السابقة.

المرحلة الثالثة: الإنفتاح السينمائى وبداية الأزمة (١٩٧١-١٩٨١).

مثلت هذه المرحلة بداية الانهيار فى صناعة السينما والأفلام، فأزمة صناعة السينما والأفلام إذا كانت قد ظهرت فى المرحلة الخامسة إلا أن جذورها تمتد إلى هذه المرحلة.

شهدت نهاية المرحلة السابقة وفاة جمال عبد الناصر فكانت إيذانًا بنهاية مرحلة الاشتراكية المصرية وسيطرة الدولة والقطاع العام على كل شىء التى انعكست فى أفلام المرحلة أيضًا.

وشهدت بداية هذه المرحلة وصول أنور السادات إلى سدّة الحكم، وتصفية القطاع العام السينمائى الاشتراكى النزعة، وإنشاء الهيئة العامة للسينما والمسرح والموسيقى، والأهم ظهور تيار السينما الجديدة الذى انقلب على السينما القديمة محاولاً وضع أسس جديدة لسينما مصرية تعبر عن مصر والمصريين.

إلا أن هذا التيار سرعان ما جرفته الأمواج العاتية وأعادته إلى نفس الوتيرة من الأفلام المسطحة الاستهلاكية التى تقدم عادة صورة مزيفة وغير حقيقية للإنسان المصرى على الشاشة والتى ساد نفس النمط من هذه الأفلام منذ الأربعينيات،[1] ومن قاوم منهم دخل إلى غياهب النسيان، فى هذه المرحلة بدأت الأموال العربية تدخل بقوة مجال الإنتاج السينمائى فى مصر خصوصًا فى النصف الثانى من عقد السبعينيات بهدف الاستثمار التجارى البحت فكانت بداية الإنهيار، وقد عُرض خلال المرحلة ٤٩٥ فيلمًا بمتوسط عرض ٤٥ فيلمًا تقريبًا خلال أحد عشر عامًا هى عمر المرحلة.

المرحلة الرابعة: السينما والأفلام التجارية (١٩٨٢-١٩٩٥):

دخلت رؤوس الأموال العربية إلى الإنتاج السينمائى المصرى، وتأسست فى مصر شركات إنتاج بتمويل عربى وعمل فيها مصريون فسادت هذه المرحلة الأفلام التجارية، إلا أنها أيضا شهدت مجموعة من الأفلام ذات القضايا الجماهيرية العامة الصارخة والتى أثارت ضجة كبيرة أثناء وبعد عرضها أهمها أفلام محمد خان وعاطف الطيب الذى بدأ مع بداية المرحلة وانتهى بنهايتها، وكلاهما سيطرت أفلامهما على العروض والمهرجانات إلى جانب النجاح الجماهيرى، وهو ما يمحو المقولة السائدة بأن الجمهور عايز كده، لأن الأفلام لا تقدم وفق رغبات وأهواء الجماهير، وقد عُرض خلال المرحلة التى استمرت ١٤ عامًا ٨١٣ فيلمًا بمتوسط عرض ٥٨ فيلمًا وهو ما يدل على كثافة الإنتاج المعروض من الأفلام وسطحية المعالجة والمضمون.

المرحلة الخامسة: الانهيار والعودة إلى المرحلة الأولى (١٩٩٦-٢٠٠٥):

شهد العام الأول من هذه المرحلة عرض فيلم "إسماعيلية رايح جاى " الذى حقق إيرادات خيالية لم يحققها فيلم فى تاريخ الأفلام المصرية من قبل وهو ١٨ مليون جنيه، وإن تحطم هذا الرقم كثيرًا بعد ذلك، وهذا من لوغاريتمات الأفلام المصرية.

---

(١) درية شرف الدين. مصدر سابق. ص١٧٧

لم يتضمن الفيلم أى شيء يستحق الإشادة أو الوقوف لتحليلها لكنـه أسـس لموجة من الأفلام المفككة موضوعيًا والناجحة جدًا جماهيريًا، وهو مـا يعنـى أن الجمهور المصرى دخل فى مرحلة الغيبوبة السينمائية بحيث إنـه يـدخل دور العرض رافعًا شعار لا أرى لا أسمع ولكن سأدخل دار العرض لأدفع.

واختفت الكوادر التى كانت تصنع أفلامًا ذات قيمة تقف فـى وجـه هـذه الموجة فمات عاطف الطيب عام ١٩٩٦ واعتزل خيرى بشارة ورأفـت الميهـى ومحمد خان قصرًا، وإن كان الحنين والرغبة فى الحياة يدفعهم إلى تقديم فيلم كـل فترة.

إلا أننا نستطيع القول إن الأفلام المصرية فى هذه المرحلة قد عـادت إلـى المرحلة الأولى للبحث عن هويتها المفقودة منذ أن بدأت لعلها تعثـر عليهـا بعـد مرور مائة عام من البحث، عُرض فى هذه المرحلة التى ماتزال مـستمرة وحتـى عام ٢٠٠٥، ٢٥٣ فيلم بمتوسط عرض ٢٥ فيلمًا سنويًا.

الاتجاهات الزمنية للمشاركين فى صناعة الأفلام:

الاتجاهات الزمنية لشركات الإنتاج حسب العقود:

حسب الإحصاءات الناتجة عن فيلموجرافية الدراسـة بلـغ إجمـالى عـدد شركات الإنتاج خلال العقود الزمنية التى تغطيها الدراسـة مـن ١٩٢٣: ٢٠٠٥، ٧٦٠ شركة تم تقسيمها وتوزيعها على العقود الزمنية وفقًا للجدول(٤-٢٥) فجـاء إجمالى ما تم تأسيسه من شركات إنتاجية جديدة فى كل عقد زمنى كما هو موضح بالجدول المشار إليه.

وبحساب معدل التغير السنوى خلال كل عقد على حدة يتـضح لنـا معـدل التغير فى عدد الشركات التى تم تأسيسها خلال العقود المختلفة، والـذى يوضـح معدل الزيادة أو النقص فى عدد الشركات المؤسسة خلال العقـد بالنـسبة للعقـود الأخرى.

جدول (٤-٢٥) التوزيع الزمنى لشركات الإنتاج حسب العقود.

الفترة الزمنية	العدد	معدل التغير السنوى
١٩٢٣ - ١٩٢٩	٧	٠،٧
١٩٣٠ - ١٩٣٩	٣٥	٢،٨
١٩٤٠ - ١٩٤٩	٨٢	٤،٧
١٩٥٠ - ١٩٥٩	١٢٤	٤،٢
١٩٦٠ - ١٩٦٩	٧١	- ٥،٣
١٩٧٠ - ١٩٧٩	١٢٤	٥،٣
١٩٨٠ - ١٩٨٩	١٧٩	٥،٥
١٩٩٠ - ١٩٩٩	١٠٣	- ٧،٦
٢٠٠٠ - ٢٠٠٥	٣٥	- ٦،٨
المجموع	٧٦٠	٩،١
المتوسط	٩،١	٠،٩١

المصدر: فيلموجرافية الدراسة.

وبتحليل ما جاء فى الجدول السابق يتضح الآتى:

١) إجمالى عدد الشركات التى قامت بإنتاج الأفلام فى مصر قد بلـــغ ٧٦٠ شركة بمعدل تأسيس ٩ شركات جديدة سنويًا تقريبًا.

٢) جاء عقد الثمانينيات فى الرتبة الأولى بين العقود من حيث عدد الشركات الجديدة التى تم تأسيسها ودخولها مجال الإنتاج السينمائى لأول مرة حيث تم تأسيس ١٧٩ شركة بمعدل تغير سنوى بلغ ٥،٥ عن العقد الذى سبقة

وهو عقد السبعينيات الذى جاء فى الرتبة الثانية حيث تم فيه تأسيس ١٢٤ شركة جديدة بمعدل تغير بلغ ٥،٣ ويدلل ذلك على سيطرة رؤوس الأموال العربية ودخولها بقوة مجال الإنتاج السينمائى فى مصر وتؤكد هذه الأرقام ما سبق أن ذهب إليه الباحث من سيطرة ظاهرة الأفلام التجارية على أفلام الثمانينيات.

٣) جاء عقد الأربعينيات فى الرتبة الثالثة حيث تم تأسيس ٨٢ شركة جديدة بمعدل تغير سنوى بلغ ٤،٧ وذلك يؤكد ظاهرة دخول أغنياء الحرب العالمية الثانية مجال الإنتاج السينمائى المربح فى النصف الثانى من الأربعينيات.

٤) أما الاتجاه السلبى فقد جاء عقدا التسعينيات والألفية فى الرتبة الأولى والثانية حيث تراجع معدل تأسيس الشركات الجديدة خلالهما إلى سالب ٧،٦ و٦،٨ على التوالى، وبالتالى تأثر حجم الإنتاج السينمائى خلالهما بالسلب مما أدى إلى تفاقم أزمة صناعة السينما خلال العقدين.

٥) جاء عقد الستينيات فى الرتبة الثالثة بمعدل تغير سلبى بلغ سالب ٥،٣ ويرجع ذلك إلى قلة عدد الشركات الجديدة التى تم تأسيسها نتيجة سيطرة شركات القطاع العام على الإنتاج خلال هذا العقد.

الاتجاهات الزمنية للمخرجين:

وصل عدد المخرجين الذى قاموا بإخراج إجمالى الأفلام المصرية خلال العقود الزمنية التى تغطيها الدراسة من ١٩٢٣: ٢٠٠٥، إلى ٣٥٩ مخرجًا تم تقسيمهم وتوزيعهم على العقود الزمنية وفقًا للجدول (٤-٢٦) فجاء إجمالى عدد المخرجين الجدد فى كل عقد زمنى كما هو موضح بالجدول المشار إليه.

وبحساب معدل التغير السنوى خلال كل عقد على حدة يتـضح لنـا معـدل التغير فى عدد المخرجين الجدد المضافين خلال العقود المختلفـة، الـذى يوضـح معدل الزيادة أو النقص فى عدد المخرجين خلال العقد بالنسبة للعقود الأخرى.

جدول (٤-٢٦) التوزيع الزمنى للمخرجين حسب العقود.

الفترة الزمنية	العدد	معدل التغير السنوى
١٩٢٣ - ١٩٢٩	٨	٠,٨
١٩٣٠ - ١٩٣٩	٣١	٢,٣
١٩٤٠ - ١٩٤٩	٣٨	٠,٧
١٩٥٠ - ١٩٥٩	٣٧	- ٠,١
١٩٦٠ - ١٩٦٩	٤٦	٠,٩
١٩٧٠ - ١٩٧٩	٤٣	- ٠,٣
١٩٨٠ - ١٩٨٩	٦٦	٢,٣
١٩٩٠ - ١٩٩٩	٤٥	- ٢,١
٢٠٠٠ - ٢٠٠٥	٤٥	٠,٠
المجموع	٣٥٩	٤,٣
المتوسط	٤,٣	٠,٤٣

المصدر: فيلموجرافية الدراسة.

وبتحليل ما جاء فى الجدول السابق يتضح لنا ما يلى:

١) بلغ إجمالى عدد المخرجين الذين قاموا بإخراج الأفلام خلال سنوات الدراسة ٣٥٩ مخرجًا بمتوسط ٤ مخرجين جدد سنويًا.

٢) جاء عقدا الثمانينيات والثلاثينيات فى الرتبه الأولى بمعدل تغير إيجابى بلغ ٢،٣ قياسًا بالعقد الذى سبقه فقد دخل مجال الإخراج لأول مرة ٦٦ مخرجًا خلال الثمانينيات و ٣١ مخرجًا خلال الثلاثينيات.

٣) لم يحدث تغير خلال عقد الألفية حيث دخل مجال الإخراج لأول مرة ٤٥ مخرجًا وهو نفس عدد المخرجين خلال التسعينيات وبالتالى كان معدل التغير صفر وهو يدل على وجود شبه حالة ثبات فى الأفلام المصرية خلال العقدين لتشابه العوامل المؤثرة فيهما على مستوى الإنتاج.

٤) تأثرت عقود الخمسينيات والسبعينيات والتسعينيات بالسلب قياسًا بالعقود التى سبقتها وشهدت تراجعًا فى المعدل السنوى لعدد المخرجين الجدد.

الاتجاهات الزمنية لمديرى التصوير حسب العقود:

بلغ إجمالى عدد مديرى التصوير الذى قاموا بتصوير إجمالى الأفلام المصرية خلال العقود الزمنية التى تغطيها الدراسة من ١٩٢٣: ٢٠٠٥، ١٤٥ مدير تصوير تم تقسيمهم وتوزيعهم على العقود الزمنية وفقًا للجدول(٤-٢٧) فجاء إجمالى عدد مديرى التصوير الجدد فى كل عقد زمنى كما هو موضح بالجدول المشار إليه.

وبحساب معدل التغير السنوى خلال كل عقد على حدة يتضح لنا معدل التغير فى عدد مديرى التصوير الجدد المضافين خلال العقود المختلفة، والذى يوضح معدل الزيادة أو النقص فى عدد مديرى التصوير خلال العقد بالنسبة للعقود الأخرى.

جدول (٤-٢٧) التوزيع الزمنى لمديرى التصوير حسب العقود.

الفترة الزمنية	العدد	معدل التغير السنوى
١٩٢٣- ١٩٢٩	٨	٠،٨
١٩٣٠ - ١٩٣٩	١٢	٠،٤
١٩٤٠ - ١٩٤٩	١٨	٠،٨
١٩٥٠ - ١٩٥٩	١٣	- ٠،٥
١٩٦٠ - ١٩٦٩	٢٧	١،٤
١٩٧٠ - ١٩٧٩	١٨	- ٠،٩
١٩٨٠ - ١٩٨٩	٢٢	٠،٤
١٩٩٠ - ١٩٩٩	٨	- ١،٤
٢٠٠٠ - ٢٠٠٥	١٩	١،١
المجموع	١٤٥	١،٧
المتوسط	١،٧	٠،١٧

المصدر: فيلموجرافية الدراسة.

وبتحليل ما جاء فى الجدول السابق يتضح لنا ما يلى:

١) بلغ إجمالى عدد مديرى التصوير للأفلام المصرية ١٤٥ فى الفترة من ١٩٢٣: ٢٠٠٥ بمتوسط ١،٧ مدير تصوير سنويًا وهو معدل قليل جدًا ويؤكد استئثار عدد محدود جدًا من مديرى التصوير بالعمل فى تصوير الأفلام المصرية على مدى تاريخها وهو ما سبق الإشارة إليه وأكده هذا التحليل لما جاء فى الجدول.

٢) جاء عقد الستينيات فى الرتبة الأولى حيث شهد ظهور ٢٧ مدير تصوير جديد نتيجة ازدهار العمل السينمائى خلال العقد فى القطاع العام السينمائى وتوالى دفعات خريجى معهد السينما.

٣) استمر التأثر السلبى لعقود الخمسينيات والسبعينيات والتسعينيات نتيجة سيطرة فئة قليلة من مديرى التصوير على العمل السينمائى لفترات طويلة.

الاتجاهات الزمنية للمونتيرين:

بلغ إجمالى عدد المونتيرين الذى قاموا بعمل مونتاج الأفلام المصرية خلال العقود الزمنية التى تغطيها الدراسة من ١٩٢٣: ٢٠٠٥، ١٤٧ مونتيرًا تم تقسيمهم وتوزيعهم على العقود الزمنية وفقًا للجدول (٤-٢٨) فجاء إجمالى عدد المونتيرين الجدد فى كل عقد زمنى كما هو موضح بالجدول المشار إليه.

وبحساب معدل التغير السنوى خلال كل عقد على حدة يتضح لنا معدل التغير فى عدد المونتيرين الجدد المضافين خلال العقود المختلفة، والذى يوضح معدل الزيادة أو النقص فى عدد المونتيرين خلال العقد بالنسبة للعقود الأخرى.

جدول (٤-٢٨) التوزيع الزمنى للمونتيرين حسب العقود.

الفترة الزمنية	العدد	معدل التغير السنوى
١٩٢٣- ١٩٢٩	٤	٠،٤
١٩٣٠ - ١٩٣٩	٢٠	١،٦
١٩٤٠ - ١٩٤٩	٣٢	١،٢
١٩٥٠ - ١٩٥٩	٢٣	- ٠،٩

١٩٦٠ – ١٩٦٩	١٤	– ٠،٩
١٩٧٠ – ١٩٧٩	٩	– ٠،٥
١٩٨٠ – ١٩٨٩	١٥	٠،٦
١٩٩٠ – ١٩٩٩	٩	– ٠،٦
٢٠٠٠ – ٢٠٠٥	٢١	١،٢
المجموع	١٤٧	١،٧
المتوسط	١،٧	٠،١٧

المصدر: فيلموجرافية الدراسة.

وبتحليل ما جاء فى الجدول السابق يتضح لنا ما يلى:

١) لم يختلف الأمر كثيرًا بالنسبة للمونتيرين عن مديرى التصوير وكانت المؤشرات تقريبًا متشابهه إلى حد بعيد فقد بلغ عدد المونتيرين ١٤٧ مونتيرًا بمعدل ١،٧ سنويًا.

٢) وجود شبه حالة ثبات بين المؤشرات الدالة على كل عقد فاستمر التأثر السلبى لنفس العقود التى تأثرت بالسلب فى الإخراج والتصوير.

٣) يكمن التغير الوحيد فى ظهور عدد من المونتيرين الجدد خلال عقد الألفية بلغ ٢١ مونتيرًا بالرغم من ضعف الإنتاج خلال هذه السنوات وربما يرجع ذلك إلى غياب عدد كبير من المونتيرين وتوقفهم عن العمل خلال العقد لأسباب مختلفة.

الاتجاهات الزمنية لكتاب النص السينمائى:

يعد إجمالى عدد كتاب السيناريو الذى قاموا بكتابة سيناريوهات الأفلام المصرية خلال العقود الزمنية التى تغطيها الدراسة من ١٩٢٣: ٢٠٠٥، الذى بلغ ٦٤٧ كاتبًا

سيناريو هو الأكبر بين صناع الفيلم على مدى تاريخ الأفلام المصرية، وقد تم تقسيمهم وتوزيعهم على العقود الزمنية وفقاً للجدول (٤-٢٩) فجاء العدد الإجمالي لكتاب السيناريو الجدد في كل عقد زمني كما هو موضح بالجدول المشار إليه.

وبحساب معدل التغير السنوى خلال كل عقد على حدة يتضح لنا معدل التغير فى عدد كتاب السيناريو الجدد المضافين خلال العقود المختلفة، الذى يوضح معدل الزيادة أو النقص فى عدد كتاب السيناريو خلال العقد بالنسبة للعقود الأخرى.

جدول (٤-٢٩) التوزيع الزمنى لكتاب السيناريو حسب العقود.

الفترة الزمنية	العدد	معدل التغير السنوى
١٩٢٣ - ١٩٢٩	٧	٠,٧
١٩٣٠ - ١٩٣٩	٤١	٣,٤
١٩٤٠ - ١٩٤٩	٥٠	٠,٩
١٩٥٠ - ١٩٥٩	٨٠	٣
١٩٦٠ - ١٩٦٩	١٠٤	٢,٤
١٩٧٠ - ١٩٧٩	٨٦	- ١,٨
١٩٨٠ - ١٩٨٩	١٢١	٣,٥
١٩٩٠ - ١٩٩٩	٩٧	- ٢,٤
٢٠٠٠ - ٢٠٠٥	٦١	- ٣,٦
المجموع	٦٤٧	٧,٨
المتوسط	٧،٨	٠،٧٨

المصدر: فيلموجرافية الدراسة.

وبتحليل ما جاء فى الجدول السابق يتضح لنا ما يلى:

١) بلغ عدد كتاب السيناريو للأفلام المصرية على مدى تاريخها ٦٤٧ كاتبًا بمتوسط ٧،٨ كاتب سنويًا وهو معدل يشير إلى متوسط أربعة سيناريوهات للكاتب الواحد سنويًا تقريبًا قياسًا بمتوسط عدد الأفلام المعروضة سنويًا الذى بلغ ٣٦ فيلمًا.

٢) شهد عقد الثمانينيات أكبر عدد من كتاب السيناريو بلغ ١٢١ كاتبًا بمعدل تغير عن عقد السبعينيات بلغ ٣،٥، تلاه عقد الثلاثينيات فى الرتبة الثانية بمعدل تغير ٣،٤ قياسًا بعقد العشرينيات حيث شهد ٤١ كاتب سيناريو خلال ٩٦ فيلمًا وهو معدل كبير قياسًا بعدد الأفلام خلال العقد.

٣) شهدت الخمسينيات والستينيات عددًا لابأس به من كتاب السيناريو الجدد والتأثر الإيجابى قياسًا بالعقود السابقة عليهما نتيجة ازدهار صناعة السينما خلال هذين العقدين.

٤) بالرغم من تأثر السبعينيات والتسعينيات والألفية سلبًا قياسًا بالعقود السابقة عليهم فقد شهدت ظهور عدد كبير من كتاب السيناريو ويرجع التأثر السلبى فى معدل التغير السنوى إلى أن عدد كتاب السيناريو فى العقود السابقة عليها كانت أكبر ، فبالرغم من ظهور ٨٦ كاتب خلال السبعينيات فإن ظهور ١٠٤ كتّاب خلال الستينيات جعل معدل التغير خلال السبعينيات يتأثر سلبًا.

الاتجاهات الجغرافية للأفلام:

أفلام الإسكندرية:

تم العرض الأول لفيلم فى مصر فى مدينة الإسكندرية، فكان من الطبيعى أن يكون لها نصيب فى تاريخ السينما والأفلام المصرية، فأول شركة إنتاج

مصرية تأسست فى الإسكندرية وهى شركة "محلات عزيز ودوريس" وهـى ذات الشركة التى أنتجت أول فيلم مصرى عن زيارة الخديوى عباس حلمى الثانى إلـى المعهد العلمى عام ١٩٠٧، وفـى الإسـكندرية تأسـس أول اسـتوديو للتـصوير السينمائى وهو استوديو النزهة الذى أنشأته الشركة الإيطالية عـام ١٩١٧، تـلاه مجموعة من الاستوديوهات التى أسسها العاملون فى مجال الأفلام مثـل اسـتوديو الفيزى أورفانيللى الذى تأسس عام ١٩٢٧، واستوديو توجو الـذى تأسـس عـام ١٩٢٩، واستوديو لاما الذى تأسس عام ١٩٢٨.

إذن مدينة الإسكندرية كانت محور النشاط السينمائى فى مصر فى بداياتـه الأولى، وفيها تم تصوير وعرض الأفلام الأولى القصيرة والطويلة قبل أن ينتقـل كل شىء كالعادة إلى القاهرة العاصمة رويدًا رويدًا حتى أصبحت الإسكندرية مكانًا مفتوحًا للتصوير واختفت مظاهر النشاط السينمائى منها تمامًا بعد أن كانت مركزه ومصدره.

انتقل النشاط السينمائى للقاهرة بشكل كامل مع افتتاح استوديو مـصر عـام ١٩٣٥، ولكن قبل ذلك تم تصوير وإنتاج وعرض عدد من الأفـلام فـى مدينـة الإسكندرية بلغ خمسة عشر فيلمًا فى الفترة من عام ١٩٢٨ وحتى عام ١٩٣٥ هذه الأفلام هى:

١) قبلة فى الصحراء/١٩٢٨.

٢) فاجعة فوق الهرم/١٩٢٨.

٣) البحر بيضحك ليه/١٩٢٨.

٤) عنتر أفندى/١٩٢٩.

٥) معجزة الحب/١٩٣٠.

٦) الكوكايين/١٩٣٠.

٧) تحت ضوء القمر/١٩٣٠.

٨) ١٩٣٢/٥٠٠١.

٩) أولاد مصر/١٩٣٣.

١٠) المندوبان/١٩٣٤.

١١) شبح الماضى/١٩٣٤.

١٢) الدكتور فرحات/١٩٣٥.

١٣) البحار/١٩٣٥.

١٤) شالوم الترجمان/١٩٣٥.

١٥) المعلم بحبح/١٩٣٥.

أفلام القاهرة:

بعد افتتاح استوديو مصر تركز الإنتاج السينمائى المصرى فى القاهرة التى تأسس بها عدد من الاستوديوهات الخاصة لتصوير الأفلام قبل استوديو مصر مثل استوديو هليوبوليس الذى تأسس عام ١٩٢٩، واستوديو رمسيس الذى تأسس عام ١٩٣٢، واستوديو لوتس الذى تأسس عام ١٩٣٣.

وأصبحت القاهرة مركز الإنتاج السينمائى المصرى فكانت مقرًا لكل المؤسسات التى تهتم بالأفلام بشكل أو بآخر مثل مصلحة الفنون فى الخمسينيات، والمركز القومى للسينما، والمؤسسة المصرية العامة للسينما، وأكاديمية الفنون، والمعهد العالى للسينما، والمعهد العالى للنقد الفنى، ومدينة الإنتاج الإعلامى. ومنها استكملت صناعة الأفلام مسيرتها حتى الآن حيث عرض فيها ٣٠٠٨ أفلام عرض أول.

الخلاصة:

تتلخص نتائج دراسة الاتجاهات العددية والموضوعية والنوعية والإنتاجية والزمنية والجغرافية للأفلام فيما يلى:

١) جاءت نتائج الاتجاهات العددية لتؤكد تفاوت إجمالى عدد الأفلام المعروضة خلال العقود المختلفة، وتؤكد أيضًا تصدر مصر للدول العربية من حيث عدد الأفلام المنتجة والمعروضة على مدى تاريخ الأفلام، كما احتلت مصر الترتيب السادس بين مجموعة من الدول الأوربية المختلفة والمختارة عشوائيًا.

٢) أما الاتجاهات الموضوعية فقد تبين من دراستها اعتماد موضوعات الأفلام المصرية على عدة مصادر منها الأدب المصرى والأدب الأجنبى، إلى جانب الاقتباس من الأفلام الأجنبية وإعادة إنتاج موضوعات سبق تقديمها فى أفلام قبل ذلك.

٣) أما الاتجاهات النوعية فقد تبين من دراستها تنوع الإنتاج ما بين مؤسسات الدولة وشركات القطاع الخاص وإنتاج الأفراد، كما تبين وجود إنتاج مشترك بين مصر والدول العربية والأجنبية رغم قلته، وقد تنوعت الأفلام ما بين الأبيض والأسود والألوان على مدى تاريخها مع وجود توازن نسبى بينهما رغم توقف إنتاج أفلام الأبيض والأسود.

٤) الاتجاهات الإنتاجية وضحت استئثار مجموعة محدودة من الأفراد بالعمل فى صناعة وإنتاج الأفلام من المخرجين ومديرى التصوير والمونتيرين والكتاب السينمائيين وسيطرتهم لفترات طويلة على مجال العمل السينمائى.

٥) الاتجاهات الزمنية بينت التفاوت بين عدد القائمين على صناعة الأفلام من الفنيين الجدد الذين يدخلون المجال السينمائى فى كل عقد من العقود المختلفة بلغ ستة أفراد فى كتاب السيناريو وهو أعلى معدل وصلت إليه من بين الفئات الأخرى من المخرجين ومديرى التصوير والمونتيرين.

٦) اقتصرت الاتجاهات الجغرافية على مدينتى القاهرة والإسكندرية فقط نتيجة تمركز النشاط السينمائى فيهما على مدى تاريخ الأفلام.

الفصل الخامس

الإيداع القانونى وحقوق الملكية الفكرية والرقابة على الأفلام

تمهيد:

ارتبطت مصادر المعلومات بكل أنواعها وأشكالها بالموضوعات الثلاثة التى سيتم دراستها فى هذا الفصل وهى: الإيداع القانونى، وحقوق الملكية الفكرية، والرقابة على الأفلام.

فالأفلام أحد مصادر المعلومات التى ارتبطت بالموضوعات الثلاثة، ومازالت العديد من النقاشات تُثار حول هذه الموضوعات من حين لآخر وارتباطها وتأثيرها على الأفلام.

كما صدرت بحقها العديد من الاتفاقات والمعاهدات والقوانين والقرارات الوزارية التى ترتبط بالإيداع القانونى، وحقوق الملكية الفكرية، وتنظم عملية عرض أو بيع أو تصدير الأفلام وفقًا لقوانين الرقابة على الأفلام، ورغم تعالى صيحات المناداة بحرية الابداع وضرورة إلغاء الرقابة على المصنفات الفنية، فإن المسألة تتعدى مجرد إطلاق الصيحات كونها ترتبط بالعديد من الموضوعات المتشابكة التى سيتم عرضها بالتفصيل والتحليل فى هذا الفصل وصولاً إلى رأى مبنى على حقائق وثوابت يمكن العمل به، وليس وفق أهواء وآراء أفراد ربما تحكمهم مصالح وارتباطات بالفن السينمائى، تدفعهم لتبنى هذه الآراء دون النظر إلى المصلحة العامة القومية والأخلاقية.

لذلك كان الربط بين الموضوعات الثلاثة ضرورة من ضرورات البحث، لكون هذه الموضوعات يجمعها رابط أكبر هو الحفاظ على التراث الثقافى المصرى، والإنتاج السينمائى من الأفلام جزء لا يتجزأ من هذا التراث، ويجب الحفاظ عليه من خلال إيداعه القانونى وحماية حقوق ملكيته الفكرية والعمل على الرقى به وانتقاء الجيد منه من خلال الرقابة.

الإيداع القانونى للأفلام:

الإيداع القانونى هو التزام يفرضه القانون على ناشرى المصنفات المطبوعة والمصنفات السمعية والسمعبصرية وكافة أشكال المصنفات الأخرى بضرورة أن يودعوا نسخة أو أكثر من المصنف لدى مكتبة معينة أو لدى دور المحفوظات بهدف تجميع ثمار النتاج الفكرى فى الدولة وصونها وحفظها للأجيال القادمة.[١]

وقد بدأ الإيداع القانونى للأفلام المصرية كمصنف سمعبصرى بإلزام تفرضه قرارات وزارية وليس قوانين منذ إنشاء المركز الفنى للتعاون السينمائى العربى، الذى تأسس بالقرار الوزارى رقم ١٤٢ لسنة ١٩٦٤ ونص على تشكيل الأرشيف المصرى وفقًا للنظم التى اعتمدها الاتحاد الدولى لأرشيف الفيلم تمهيدًا للانضمام إلى عضويته.

ثم تغير اسم المركز الفنى للتعاون السينمائى إلى المركز الفنى للصور المرئية، وأصبح يتبع وزارة الثقافة عام ١٩٦٨، وعمل المركز الجديد على تنمية الأرشيف المصرى من خلال الأفلام المودعة فيه بالتطبيق لأحكام القرار الوزارى رقم ٢٤٥ لسنة ١٩٦٨، والذى نص على إلزام كل منتج سينمائى بتقديم نسخة مقاس ٣٥ مم من الفيلم الذى يتقدم بطلب للترخيص بعرضه، لإيداعها بالأرشيف المصرى بالمركز الفنى للصور المرئية.[٢]

غير أن القرارات الوزارية لم تكن ملزمة بدرجة كافية ويتم الالتفاف حولها والتحايل عليها من قبل المنتجين، لذلك لم يتم إيداع نسخ من كل الأفلام التى أُنتجت خلال هذه الفترة فى الأرشيف حتى صدر القانون ٣٤ لسنة ١٩٧٥ الخاص بإيداع المصنفات الفنية.

---

(١) ليبزيك، دليا. حقوق المؤلف والحقوق المجاورة/تأليف دليا ليبزيك؛ ترجمة محمد حسام لطفى . — الرياض : مركز الملك فيصل ...، ٢٠٠٣ . ص٥٣٧

(٢) وداد عبد الله . السينما والتاريخ : الجزء الأول . — القاهرة : سمير فريد ، ١٩٩٢ . ص ١٢٠

قانون الإيداع القانونى للأفلام:

صدر القانون ٣٤ لسنة ١٩٧٥ فى ١٩٧٥/٦/١٧ وهو ما يسميه السينمائيون قانون الإيداع للمصنفات الفنية: وحقيقة الأمر أن هذا القانون عبارة عن تعديل لبعض أحكام قانون حماية حق المؤلف الصادر بالقانون رقم ٣٥٤ لسنة ١٩٥٤ من خلال إضافة مادة إليه هى المادة ٤٨ مكرر التى نصت على أن "يلتزم منتجو وموزعو الأشرطة السينمائية من الإنتاج المصرى أو الإنتاج المشترك بين مصر وغيرها، التى تعد بقصد الاستغلال للعرض فى الأماكن العامة داخل جمهورية مصر العربية أو فى الخارج، أن يودعوا على نفقتهم وبالتضامن فيما بينهم نسخة مقاس ٣٥ مم [نسخة موجبة] من كل شريط سينمائى لدى الإدارة العامة للمصنفات الفنية بوزارة الثقافة قبل الترخيص بعرضه أو بتصديره إلى الخارج، ولا يجوز لهذه الإدارة الترخيص بالعرض أو التصدير قبل إيداع النسخة المذكورة. ويعاقب على عدم الإيداع طبقًا لأحكام هذه المادة بغرامة لا تقل عن مائتى جنيه ولا تزيد على خمسمائة جنيه وذلك دون الإخلال بموجب الإيداع".(١)

والحقيقة أنه من خلال معايشة هذا الموضوع على أرض الواقع فى المركز القومى للسينما الذى يضم أرشيف الأفلام، تبين أن القانون المشار إليه لم يكن مُلزمًا أيضا للمنتجين، ولم تُمنع أفلامهم من الترخيص لها بالعرض، وإنما كان يتم التحايل على القانون عن طريق دفع الغرامة المالية البسيطة المنصوص عليها فى القانون، أو إيداع النسخ حتى يتم الحصول على الترخيص، وبعد ذلك يتم استرداد النسخ مرة أخرى بالطرق الملتوية، وهذا الوضع اتضح للباحث من خلال الحوار مع العاملين فى المركز القومى للسينما، بل إن شركات معينة ذات نفوذ واضح فى المجال السينمائى قد حصلت على كل النسخ التى سبق أن تم إيداعها لأفلام من إنتاجها بسهولة وهذه جريمة فى حق الدولة والقانون... ولا تعليق!!!(٢)

---

(١) القانون رقم ٣٤ لسنة ١٩٧٥ . تاريخ الزيارة ٢٠٠٧/٩/٧ . متاح فى:
http/:www.arabpip.org/arablaws.msr-authr-9html.

(٢) القابلة المرجعية. المستوى الفنى.

وما يؤكد ذلك أن المركز القومى للسينما ومنذ تطبيقه للقانون عام ١٩٧٥ وحتى أوائل الثمانينيات قد تم إيداع ١٥٥ فيلمًا روائيًا مصريًا فيه مقاس ٣٥ مم فقط، إلى جانب الأنواع الأخرى من الأفلام القصيرة والتسجيلية، غير أن الأرشيف القومى للفيلم قد تعرض فى السنوات التالية لصراعات إدارية أدت إلى تفريغ القانون من مضمونه، وانحسار عملية الإيداع إلى مجرد تنفيذ شكلى للقانون دون قصد حقيقى لتحقيق الغاية منه، أو المصلحة العامة للدولة، وقد أثبت الفحص والمراجعة وجود نسخ مستهلكة ومشوهة من الأفلام لا يمكن الاعتماد عليها فى معايير الفيلم الصالح للاستخدام سواء فى أغراض البحث العلمى أو المشاهدة، نتيجة الإهمال وسوء التخزين والفساد الإدارى المستشرى فى المركز فى ذلك الوقت.

وقد تم تعيين إدارة جديدة للأرشيف القومى عام ١٩٨١، وضعت هذه الإدارة نصب أعينها ضرورة تنفيذ عدد من الخطوات من أجل تصحيح المسار والعودة للتطبيق الصحيح للقانون من خلال الالتزام بالخطوات التالية.[١]

١) تصحيح مسار الإيداع بالإصرار على تطبيق القانون نصًا وروحًا، وضرورة مطابقة نسخة الإيداع للمواصفات المطابقة للنسخة المرخص لها بالعرض أو التصدير، وحصر عملية الإيداع فى مقر الأرشيف دون غيره، وإعداد السجلات وضبطها وتسجيل البيانات بكل دقة لسلامة التنفيذ.

٢) توفير العمالة المتخصصة فى تقدير جودة النسخة فنيًا والحكم بصلاحيتها للإيداع، والعمالة المؤهلة لتوثيق الفيلم وتسجيل بياناته بشكل صحيح وموثق.

٣) توفير مخزن لحفظ الأفلام تتوافر فيه الشروط والمواصفات المعمول بها، مع تنظيم عملية القيد والتخزين فى السجلات والدفاتر.

---

(١) وداد عبد الله. مصدر سابق. ص ١٢١

٤) العمل على جمع المقتنيات الفيلمية المشتته فى الأماكن الأخرى مثل أرشيف مدينة السينما وتوفير وسائل النقل اللازمة لتأمين النسخ وحمايتها من التلف.

٥) العمل على مراجعة بيانات الأفلام وتحقيق معلوماتها كلما تيسر ذلك.

كانت هذه الخطوات بداية لتصحيح المسار، غير أنها اصطدمت بمشاكل عديدة أثرت فى تنفيذها وتحقيق الغاية منها وفق ما كان مخططًا له، جاء على رأس هذه المشاكل التمويل المادى، وتوفير العمالة المؤهلة والمدربة فاستمر الأرشيف السينمائى على حاله.

وعندما صدر قانون حماية حقوق الملكية الفكرية رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ نصت المادة ١٨٤ على أنه "يلتزم ناشرو وطابعو ومنتجو المصنفات والتسجيلات الصوتية والأداءات المسجلة والبرامج بالتضامن فيما بينهم بإيداع نسخة من منتجهم أو أكثر بما لا يتجاوز عشر نسخ فى الجهه التى يحددها الوزير المختص، ولا يترتب على عدم الإيداع المساس بحقوق المؤلف المجاورة المنصوص عليها فى هذا القانون".(١)

ويعاقب الناشر والطابع ومنتج المصنف السمعبصرى عند مخالفة أحكام هذا القانون بغرامة لا تقل عن ألف جنيه مصرى ولا تزيد عن ثلاثة آلاف جنيه مصرى عن كل مصنف وذلك دون الإخلال بالالتزام بالإيداع.

المؤسسات المسئولة وآليات التنفيذ:

المؤسسات المسئولة عن الإيداع القانونى للأفلام:

انحصرت المؤسسات المسئولة عن إيداع الأفلام المصرية فى ثلاث جهات رئيسية هى حسب التسلسل الزمنى لها.

---

(١) نقابة المحامين. تشريعات عام ٢٠٠٢ : قانون حماية الملكية الفكرية رقم ٨٢. ص ١٢٣

١) المركز الفنى للتعاون السينمائى العربى.

تأسس بالقرار الوزارى رقم ١٤٢ لسنة ١٩٦٤، ويتبع المؤسسة المصرية العامة للسينما، ونص على تشكيل الأرشيف المصرى للأفلام، وإلزام كل منتج سينمائى بإيداع نسخة من الفيلم الذى ينتجة فى المركز.

٢) المركز الفنى للصور المرئية.

حل محل المركز السابق وعمل على تنمية الأرشيف المصرى من خلال الأفلام المودعة فيه بالتطبيق لأحكام القرار الوزارى رقم ٢٤٥ لسنة ١٩٦٨، والذى نص على إلزام كل منتج سينمائى بتقديم نسخة موجبه مقاس ٣٥ مم من الفيلم الذى يتقدم بطلب للترخيص بعرضه، لإيداعها بالأرشيف المصرى بالمركز الفنى للصور المرئية، وانتقلت تبعيته إلى وزارة الثقافة بالقرار الوزارى رقم ١٢٩ لسنة ١٩٦٨.

٣) المركز القومى للسينما.

تأسس عام ١٩٦٨ تحت مسمى المركز القومى للأفلام التسجيلية، ثم تغير إلى المركز القومى للسينما بموجب القرار الجمهورى رقم ١٥٠ لسنة ١٩٨٠، ويضم الأرشيف القومى للأفلام الذى آلت إليه محتويات مكتبة المركز الفنى للصور المرئية من الأفلام بموجب القرار الوزارى رقم ١٢٩ لسنة ١٩٧٠ كنواة للأرشيف القومى المصرى للأفلام وفقًا للمعايير الدولية لأرشيفات الأفلام، وأصبح جهة الإيداع الرسمية منذ صدور القانون ٣٤ لسنة ١٩٧٥ وحتى اليوم.

وتضم مكتبة الأرشيف القومى السينمائى ١٠٩٩ فيلمًا تم إيداعها فى المركز منذ تم تطبيق القانون ٣٤ لسنة ١٩٧٥ وحتى اليوم، وفقًا لسجلات الأرشيف السينمائى بالمركز القومى للسينما والتى اطلع عليها الباحث بنفسه.

آليات تنفيذ الإيداع القانونى للأفلام:

يرتبط تنفيذ الإيداع القانونى للأفلام بتطبيق القانون ٣٤ لسنة ١٩٧٥ تطبيقًا فعليًا، وهو ما لم يحدث بالشكل الكامل الذى يكفل إيداع منضبط للأفلام وفق المعايير المنصوص عليها فى القانون واللائحة التنفيذية المكملة له كما سبق وأشرت فى (١/١/٥)، فقد بلغ عدد الأفلام المودعة فى المركز القومى للسينما منذ عام ١٩٧٥ (١٠٩٩) فيلمًا فى حين بلغ إجمالى عدد الأفلام التى تم عرضها منذ عام ١٩٧٦ حتى نهاية عام ٢٠٠٥ (١٣٣٢) فيلمًا، وهو ما يعنى أن هناك ٢٣٣ فيلمًا لم يتم إيداعها بالمركز، بالإضافة إلى الأفلام التى عرضت قبل صدور قانون الإيداع، ولم يهتم منتجوها بإيداعها فى الجهات المختصة تنفيذًا للقرارات الوزارية التى كانت تنظم عملية الإيداع، إلا أن هذا لا يمنع من وجود قواعد أو خطوات يتم اتباعها عند إيداع نسخة الفيلم الموجبة فى المركز القومى للسينما تتلخص فيما يلى:[١]

١) يتقدم المنتج بطلب لإيداع نسخة الفيلم بالمركز ويقدم نسخة موجبه من الفيلم مقاس ٣٥ مم وعدد ستة أفيشات ومجموعة من الصور الفوتوجرافية للفيلم.

٢) يتم عرض الفيلم على اللجنة الفنية المختصة بمشاهدة الفيلم وفحصه والحكم على جودة النسخة وتتشكل اللجنة من داخل إدارة الأرشيف وتضم المشرف على الأرشيف ومراقب الجودة الفنية وأمين العهدة، وتقوم اللجنة بمشاهدة الفيلم وتوثيق مشاهده بتوصيف هذه المشاهد من خلال أحداث الفيلم وتسلسلها.

٣) تقوم اللجنة بكتابة تقريرها الفنى عن نسخة الفيلم والحكم على صلاحيتها من عدمها ويتضمن اسم الفيلم وعدد فصوله ومقاسه بالميللمتر واللون، ثم يقسم التقرير إلى شقين الأول خاص بحالة الصوت ومدى قوته

---

(١) قائمة المراجعة. المستوى الفنى.

وضبطه والعيوب الموجودة به؛ أما الشق الثانى فخاص بالصورة ويوضح مدى التدرج اللونى والأخطاء الموجودة فى الصورة، وينتهى التقرير بتحديد حالة النسخة ومدى صلاحيتها وقبولها من عدمه.

٤) فى حالة صلاحية النسخة وقبولها يتم تحرير إيصال إيداع للمنتج بموجبه يحصل من الرقابة على تصريح بالعرض.

٥) تقوم إدارة الأرشيف بعمل ملف للفيلم يتضمن كل ما يتعلق بالفيلم الأفيشات والصور والتقرير الفنى وتجمع ملفات الأفلام بشكل سنوى فى حافظة واحدة، دون اتباع طريقة أو أسلوب فى الترتيب داخل الحافظة.

٦) تقوم إدارة الأرشيف بعمل بطاقة فيلمية للفيلم وهى عبارة عن صفحة من الورق المقوى تتضمن البيانات التالية عن الفيلم(اسم الفيلم، رقم إيصال الإيداع وتاريخه، مقاس الفيلم بالميلليمتر ونوعه، زمن العرض، القصة والسيناريو والحوار، الإنتاج والتوزيع، الإخراج، التصوير والمونتاج، الموسقى التصويرية، استوديو التصوير، تاريخ العرض الأول، الديكور والمناظر، والتمثيل) وأية ملاحظات أخرى يتم كتابتها فى البطاقة الفيلمية للفيلم.

٧) تقوم إدارة الأرشيف بعمل أرشيف صحفى للفيلم يتضمن ما كتب عن الفيلم فى الصحف والمجلات وتحفظ هذه الأرشيفات بشكل منفصل عن ملف الفيلم.

القضايا المرتبطة بالإيداع القانونى:

يرتبط الإيداع القانونى للأفلام بعدد من القضايا التى تحتاج إلى الدراسات المستفيضة لكى يمكن معالجتها ووضع الحلول الملائمة لها، ويرى الباحث أن هذه القضايا تتلخص فى الموضوعات التالية:

- **التشريعات القانونية:**

فالتشريع الوحيد الموجود فى مصر خاص بالإيداع القانونى هو القانون ٣٤ لسنة ١٩٧٥ وهو عبارة عن مادة ٤٨ مكرر التى تم إضافتها إلى القانون ٣٥٤ لسنة ١٩٥٤، تلاها المادة ١٨٤ من القانون ٨٢ لسنة ٢٠٠٢. ويحتاج موضوع الإيداع القانونى للأفلام إلى تشريع واضح يعالج كافة الجوانب المرتبطة به، ويتوافق مع الاتفاقات الدولية فى هذا الشأن.

- **جهة الإيداع:**

يعد المكان الذى يتم إيداع الأفلام فيه من الموضوعات المهمة فيجب أن تتوافر فيه مجموعة من المواصفات الدولية المادية للأرشيفات الفيلمية أو مكتبات حفظ الأفلام بحيث تكون قادرة على التوسع الرأسى أو الأفقى فى المستقبل، إلى جانب تلبية وتحقيق المواصفات الدولية فى الحفظ من الناحية الفنية.

- **الميزانية المالية:**

تحتاج عملية الإيداع إلى دعم وتمويل مادى، نظرًا لكون عملية حفظ الأفلام المودعة مكلفة ماديًا نظرًا للطبيعة المادية الخاصة للأفلام والمواصفات الخاصة التى يجب توافرها لحمايتها من التلف.

- **الكوادر الإدارية:**

تحتاج عملية الإيداع القانونى إلى توفير الكوادر الإدارية المؤهلة تأهيلاً مهنيًا جيدًا فى النواحى الفنية الخاصة بفحص النسخ وتسجيلها وفهرستها وتصنيفها.

الأفلام وحقوق الملكية الفكرية:

اهتمت الدول والهيئات الدولية بتنظيم تشريعات حماية حقوق الملكية الفكرية للمصنفات الأدبية والفنية، فصدر العديد من القوانين واللوائح التنفيذية، وأُبرم العديد من الاتفاقات والمعاهدات الدولية لحماية حقوق الملكية الفكرية بكافة أبعادها الشخصية والمادية والمعنوية على المستويين المحلى والدولى.

قوانين حقوق الملكية الفكرية المصرية:

بدأت قوانين حقوق الملكية الفكرية المصرية عام ١٩٣٩ عندما صدر القانون رقم ٥٧ لسنة ١٩٣٩ والخاص بالعلامات والبيانات التجارية، وقد ألغى هذا القانون بموجب قانون حقوق الملكية الفكرية رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢.

بعد ذلك صدر القانون رقم ١٣٢ لسنة ١٩٤٩ والخاص ببراءات الاختراع والرسوم والنماذج الصناعية، وألغى أيضا بصدور القانون ٨٢ لسنة ٢٠٠٢.

وفى عام ١٩٥٤ صدر القانون ٣٥٤ لسنة ١٩٥٤ الخاص بحماية حق المؤلف، وقد تم تعديل هذا القانون أكثر من مرة بموجب القوانين ١٤ لسنة ١٩٦٨، والقانون ١٣ لسنة ١٩٧١ الخاص بتنظيم عرض الأفلام السينمائية، والقانون ٣٤ لسنة ١٩٧٥ وهذا القانون ركز على موضوع إيداع الأفلام المصرية فى أرشيف المركز القومى للسينما بموجب المادة ٤٨ مكرر التى أضيفت إلى القانون ٣٥٤، كما عُدل القانون ٣٥٤ بالقانون ٣٨ لسنة ١٩٩٢ الذى تضمن تعديل بعض أحكام قانون حماية حق المؤلف، وقانون تنظيم الرقابة على الأشرطة السينمائية ولوحات الفانوس السحرى والأغانى والمسرحيات والمنولوجات والأسطوانات وأشرطة التسجيل الصوتى رقم ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥. وقد ألغى القانون ٣٥٤ دون إلغاء القوانين المعدلة له بموجب قانون حماية حقوق الملكية الفكرية رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢.(١)

وأضيفت مصنفات الكمبيوتر وبرامج وقواعد البيانات وما يماثلها من المصنفات الأدبية إلى المواد التى يطبق عليها قانون حماية حقوق الملكية الفكرية وحق المؤلف بموجب القانون ٢٩ لسنة ١٩٩٤.(٢)

---

(١) ناصر جلال. السينما وحقوق الملكية الفكرية .- القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٣. ص١٠٤-١٠٥

(٢) القانون رقم ٢٩ لسنة ١٩٩٤ الصادر برئاسة الجمهورية فى ١٨/٤/١٩٩٤.

ظلت هذه القوانين هى السائدة والمطبقة فى مصر منذ صدور القانون ٥٧ لسنة ١٩٣٩ وحتى صدور القانون الجامع الشامل لحماية حقوق الملكية الفكرية رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢، الذى جاء نصه فى أربعة كتب خُصص الكتاب الأول منها لبراءات الاختراع ونماذج المنفعة، ومخططات التصميمات للدوائر المتكاملة، والمعلومات غير المفصح عنها؛ وينقسم هذا الكتاب إلى ثلاثة أبواب؛ الباب الأول خاص ببراءات الاختراع ونماذج المنفعة وتضمن المواد من ١: ٤٤، والباب الثانى خاص بمخططات التصميمات للدوائر المتكاملة وتضمن المواد من ٤٥: ٥٤، والباب الثالث خاص بالمعلومات غير المفصح عنها وتضمن المواد من ٥٥: ٦٢.

كما خُصص الكتاب الثانى للعلامات والبيانات التجارية والمؤشرات الجغرافية والتصميمات والنماذج الصناعية، وجاء فى بابين خُصص الباب الأول للعلامات والبيانات التجارية والمؤشرات الجغرافية وتضمن المواد من ٦٣: ١١٨، والباب الثانى للتصميمات والنماذج الصناعية وتضمن المواد من ١١٩: ١٣٧.

أما الكتاب الثالث وهو ما يهُم هذه الدراسة فخُصص لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة وتضمن المواد من ١٣٨: ١٨٨. وجاء الكتاب الرابع والأخير مخصصًا للأصناف النباتية وتضمن المواد من ١٨٩: ٢٠٦.(١)

وما يُهم هذه الدراسة هو الكتاب الثالث الخاص بحماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة وهو القانون الشامل الجامع الذى بموجبه أُلغيت قوانين حماية حقوق الملكية الفكرية السابقة، وهى القوانين ٥٧، ١٣٢، ٣٥٤، وسيتم عرض للمواد التى ناقشت حماية حقوق الملكية الفكرية والموضوعات المرتبطة بها والتى لها علاقة مباشرة بالأفلام ومدى توافق الأفلام المصرية معها، وتضمن هذا القانون تعريفًا للمصطلحات المستخدمة فيه وعددها تسعة عشر مصطلحًا، والمعنى المقصود بها قرين كل مصطلح فى المادة ١٣٨.

---

(١) نقابة المحامين. تشريعات عام ٢٠٠٢ ... مصدر سابق. ص ١٠٤-١٠٧

وسيتم التعريف بالمصطلحات ذات الصلة بالأفلام وتعريف القـانون لهـا بالتوافق مع ما جاء فى مشروع قانون حماية حق المؤلف والحقوق المجاورة الذى أعده اتحاد الناشرين العرب عام ١٩٩٨، والذى قدم فى الفـصل التمهيـدى منـه تعريفات للمصطلحات التى وردت فى القانون المصرى المشار إليه.(١)

• المؤلف:

هو الشخص الذى يبتكر المصنف، ويُعد مؤلفًا للمصنف من يـذكر اسـمه عليه أو ينسب إليه عند نشره باعتباره مؤلفًا له ما لم يقم الدليل على غيـر ذلـك، ويعتبر مؤلفًا للمصنف من ينشره بغير اسمه أو باسم مستعار بشرط ألا يقوم شـك فى معرفة حقيقة شخصه، فإذا قام الشك اعتبر ناشر أو منتج المصنف سواء أكـان شخصًا طبيعيًا أم اعتباريًا ممثلا للمؤلف فى مباشرة حقوقه إلى أن يتم التعرف على حقيقة شخص المؤلف.

وبتطبيق هذا النص على الفيلم السينمائى يكون كل شخص يسهم بدور كبير فى ابتكار الفيلم كمصنف مؤلفًا له، وبالتالى فإن اعتبار المخرج وكاتب الـسيناريو ومدير التصوير والمونتير والمنتج بمثابة المـسئولين الرئيـسيين عـن الفـيلم أو المؤلفين له ووضعهم عند فهرسة الفيلم فى حقل العنوان وبيـان المـسؤلية يكـون متوافقًا مع القانون وقواعد الفهرسـة الأنجلو ـ أمريكية التى أتاحـت للمفهـرس هامشًا من الحرية فى تحديد بيان المسئولية للفيلم الـسينمائى مـن خـلال المـادة الاختيارية.

• المصنف:

هو كل عمل مبتكر أدبى أو فنى أو عملى أيًا كان نوعه أو طريقة التعبيـر عنه أو أهميته أو الغرض من تصنيفه.

---

(١) اتحاد الناشرين العرب. مشروع قانون حماية حق المؤلف والحقوق المجاورة؛ نـوفمبر عـام ١٩٩٨.
تاريخ الزيارة ٢٠٠٧/٩/٧ متاح فى :
http/:www.arabpip.org/arablaws.msr-authr-23html.

- **المصنف الجماعى:**

المصنف الذى يضعه أكثر من مؤلف بتوجيه شخص طبيعى أو اعتبارى يتكفل بنشره باسمه وتحت إدارته ويندمج عمل المؤلفين فيه فى الهدف العام الذى قصد إليه هذا الشخص بحيث يستحيل فصل عمل كل مؤلف وتمييزه على حدة.

- **المصنف المشترك:**

المصنف الذى لا يندرج ضمن المصنفات الجماعية ويشترك فى وضعه أكثر من شخص سواء أمكن فصل نصيب كل منهم فيه أو لم يمكن.

- **المصنف المشتق:**

المصنف الذى يستمد أصله من مصنف سابق الوجود كالترجمات والتوزيعات الموسيقية وتجميعات المصنفات بما فى ذلك قواعد البيانات المقروأة سواء من الحاسب أو غيره ومجموعات التعبير الفلكلورى ما دامت مبتكرة من حيث ترتيب أو اختيار محتوياتها.

حاول المشرع أن يجمع كل البدائل الممكنة فى تعريفه للمصنف سواء التعريف العام له أو التعريفات الأكثر تحديدًا، وهى المصنف الجماعى والمشترك والمشتق، وعندما نسحب هذه التعريفات على الأفلام نجد أن تعريف المصنف الجماعى أكثر تحديدًا وتمييزًا للفيلم لأنه مصنف جماعى يشترك فيه أكثر من مؤلف يتم توجيههم من شخص طبيعى هو المنتج أو شخص اعتبارى هى الشركة المنتجة أو مؤسسة الدولة، ويندمج عمل كل المؤلفين المخرج وكاتب النص السينمائى ومدير التصوير والمونتير وباقى الفنيين لإخراج النسخة النهائية من المصنف الفنى، وبالتالى لا يمكن فصل عمل كل واحدٍ منهم وتمييزه على حده، كما أن تعريف المصنف المشترك لا يبتعد كثيرًا فى مفهومه عن مضمون الفيلم كمصنف فنى غير أن تعريف المصنف الجماعى أشمل وأدق.

وللإنصاف فإن تعريف المصنف المشتق ينطبق تمامًا على معظم الأفلام المصرية كونها مشتقة ــ وهو مصطلح مهذب جدًا ــ من أفلام أجنبية، وبالتالى يكون الفيلم المصرى مصنف يستمد أصله من مصنف سابق الوجود وهذه حقيقة لا تقبل الشك، وإن كان كُتاب النصوص السينمائية للأفلام فى مصر لا يعيرون مسألة حقوق الملكية الفكرية أدنى اهتمام للحفاظ على حقوق الغير من المؤلفين، ولا تتعالى أصواتهم ومطالبهم إلا عندما يرتبط الأمر بالصراع بينهم على موضوع معين، فيتهم كل طرف الآخر بسرقة عمله والاستيلاء عليه وهذا جهل وعدم إدراك لأهمية هذا الموضوع، والحقيقة أن هناك سببًا ضمنيًا آخر هو أن الأفكار الجديدة والمبتكرة التى يمكن أن تعد إبداعًا يسبغ الأصالة على الأفلام المصرية قليلة جدًا إن لم تكن نادرة.

وبالتالى فإن إدراك أهمية حماية حقوق الملكية الفكرية لا يهم الشخص المقتبس اقتباسًا غير مشروع عن عمل آخر يحرص على إخفائه كى يدعى أنه مؤلف العمل أو الفيلم المنتَج، وهذه الظاهرة مستمرة فى الأفلام المصرية منذ بدايتها وحتى اليوم، والمثال الصارخ على ذلك الصراع بين كاتب سيناريو فيلم الراعى والنساء، وكاتب سيناريو فيلم رغبة متوحشة، كل واحد منهما ادعى أنه مؤلف هذا السيناريو وصاحب فكرته وموضوعه، ووصل الأمر إلى المحاكم، وتم إنتاج الفيلمين بنفس الأسماء المشار إليها فى حين أن الموضوعين مقتبسان عن المسرحية الإيطالية جريمة فى جزيرة الماعز من تأليف أوجوبينى، وبالطبع لم يحصل المقتبسان على إذن من مؤلف المسرحية الأصلى بتحويل مسرحيته إلى فيلم سينمائى، ومثل هذا التصرف ليس بغريب على كتاب الأفلام المصرية.

• **النشر:**

أى عمل من شأنه إتاحة المصنف أو التسجيل الصوتى أو البرنامج الإذاعى أو فنانى الأداء للجمهور أو بأى طريقة من الطرق.

وتكون إتاحة المصنف للجمهور بموافقة المؤلف أو مالك حقوقه أما التسجيلات الصوتية أو البرامج الإذاعية أو الأداءات فتكون إتاحتها بموافقة منتجها أو خلَفه.

- **منتج المصنف السمعى أو السمعى البصرى:**

الشخص الطبيعي أو الاعتبارى الذى يبادر إلى إنجاز المصنف السمعى أو المصنف السمعى البصرى ويضطلع بمسئولية هذا الإنجاز.

- **فنانو الأداء:**

الأشخاص الذين يمثلون أو يغنون أو يلقون أو ينشدون أو يعزفون أو يرقصون فى مصنفات أدبية أو فنية محمية طبقًا لأحكام هذا القانون أو آلت إلى الملك العام أو يؤدون فيها بصورة أو بأخرى بما فى ذلك التعبيرات الفلكلورية.

- **الأداء العلنى:**

أى عمل من شأنه إتاحة المصنف بأى صورة من الصور للجمهور، مثل التمثيل أو الإلقاء أو العزف أو البث بحيث يتصل الجمهور بالمصنف عن طريق الأداء أو التسجيل الصوتى أو المرئى أو المسموع اتصالاً مباشر.

- **التوصيل العلنى:**

البث السلكى أو اللاسلكى لصور أو أصوات أو لصور وأصوات لمصنف أو أداء أو تسجيل صوتى أو بث إذاعى، بحيث يمكن التلقى عن طريق البث وحده لغير أفراد العائلة والأصدقاء المقربين فى أى مكان مختلف عن المكان الذى يبدأ منه البث، وبغض النظر عن الزمان أو المكان الذى يتم فيه التلقى بما فى ذلك أى زمان أو مكان يختاره المتلقى منفردًا عبر جهاز الحاسب أو أى وسيلة أخرى.

وحددت المادة ١٣٩ نطاق الحماية المقررة لحقوق المؤلف، والحقوق المجاورة لها وشملت المصريين والأجانب من الأشخاص الطبيعيين والاعتباريين، الذين ينتمون إلى الدول الأعضاء فى منظمة التجارة العالمية ومن فى حكمهم، ففيما

يتعلق بحق المؤلف حددت الفقرة الثانية الأشخاص المشمولين بالحماية ولهم علاقة بالأفلام وهم منتجو ومؤلفو المصنفات السينمائية التى يكون مقر منتجها أو محل إقامته فى إحدى الدول الأعضاء فى المنظمة، كما اعتبرت المادة ١٧٧ مؤلف السيناريو ومؤلف الحوار والمخرج شركاء فى تأليف المصنف الفنى السمعى البصرى.

أما المادة ١٤٠ فقد حددت مسميات المصنفات المشمولة بالحماية وجاءت المصنفات السمعية والبصرية والمصنفات التمثيلية من بين المصنفات المشمولة بالحماية بموجب القانون.

الاتفاقات والمعاهدات والمنظمات الدولية.

يحظى موضوع حماية حقوق الملكية الفكرية باهتمام كبير من الدول المتقدمة لذلك سعت إلى سن التشريعات والاتفاقات والمعاهدات الدولية، التى تيسر لها حماية حقوق الملكية الفكرية الخاصة بها، وتتولى الإشراف على تنفيذ هذه الاتفاقات والمعاهدات المنظمات الدولية.

المنظمة العالمية للملكية الفكرية [١٩٦٧]:

نظرًا لأهمية حقوق الملكية الفكرية تأسست المنظمة العالمية للملكية الفكرية (الويبو) عام ١٩٦٧. World Intellectual Property Organization (WIPO) ومقرها مدينة جنيف بسويسرا بموجب اتفاقية التأسيس التى وقعت فى استوكهولم فى ١٤ يوليو ١٩٦٧، إلا أن معاهدات واتفاقات الملكية الفكرية قد بدأت قبل هذا التاريخ بكثير عندما تم توقيع اتفاقية باريس لحماية الملكية الصناعية عام ١٨٨٣، والتى تعتبر أول معاهدة دولية مهمة تهدف إلى منح مواطنى الدول حق حماية

أعمالهم الفكرية فى الدول الأخرى، وتشمل الحماية براءات الاختراع والعلامات التجارية والرسوم والنماذج الصناعية.(١)

وعلى نفس المنوال تم توقيع اتفاقية بيرن لحماية المصنفات الفنية والأدبية لأول مرة عام ١٨٨٦، التى تهدف إلى مساعدة مواطنى الدول الأعضاء فى الاتفاقية فى الحصول على حماية دولية فيما يخص حقهم فى مراقبة مصنفاتهم الإبداعية وتقاضى أجر مقابل انتفاع الغير بها، وتضم المصنفات القصص الروائية وقصائد الشعر والمسرحيات والأغانى والموسيقى والرسوم واللوحات الزيتية والنحت ومصنفات الهندسة المعمارية، وأضيفت المصنفات السمعية والبصرية فى التعديلات التى أدخلت على الاتفاقية بعد ذلك.

انضمت المنظمة فى عام ١٩٧٤ إلى الأمم المتحدة كإحدى الوكالات المتخصصة المكلفة بإدارة موضوعات الملكية الفكرية بقرار من الدول الأعضاء فى الأمم المتحدة، وأصبحت الجهة الدولية التى تدير سائر اتفاقيات الملكية الفكرية، والتى يضاف إليها طبعًا اتفاقية إنشاء هذه المنظمة ذاتها الموقعة عام ١٩٦٧ فى استوكهولم، والقوانين الإرشادية النموذجية التى تصدر عن فرق الخبراء فيها لمساعدة الدول النامية فى اتخاذ التدابير التشريعية لحماية الملكية الفكرية فيها.(٢)

كما أسست المنظمة موقعًا إلكترونيًا للمعلومات على شبكة الإنترنت WIPONET التى تهدف إلى إتاحة المعلومات المتعلقة بحقوق الملكية الفكرية والصناعية والمعاهدات والاتفاقات التى تديرها المنظمة للدول الأعضاء إلكترونيًا، وقد انضمت مصر إلى المنظمة عام ١٩٧٥.

وتهدف المنظمة إلى تحقيق الأهداف التالية:(٣)

١) إرساء القواعد الخاصة بحماية حقوق الملكية الفكرية فى عصر العولمة.

---

(١) المنظمة العالمية للملكية الفكرية. حقوق الملكية الفكرية. ص ٣-٥ . تاريخ الزيارة ٢٠٠٧/٩/١٦ متاح فى: http://www.law-egy.com/mo3ahdat.htm

(١) عثمان حسن عاكف. مصدر سابق. ص ٩٩ ــ ١٠١

(٢) سرفيناز أحمد حافظ. حقوق الملكية الفكرية فى عصر الإنترنت. مجلة المكتبات والمعلومات العربية. س٢٥ ، ع٤ (أكتوبر ٢٠٠٥). ص ١٤٢

٢) تقديم المساعدات القانونية والتدريب للدول الأعضاء، خصوصًا الدول النامية للارتقاء بالتشريعات القانونية المنظمة لحماية حقوق الملكية الفكرية فيها، لتتلاءم مع التشريعات الدولية التى ترعاها وتشرف عليها المنظمة.

٣) المشاركة الفعالة على الصعيد الدولى لإرساء معايير دولية موحدة للحماية الفكرية فى ظل عصر المعلومات والفضاء الإلكترونى.

٤) تنظيم وإدارة جلسات ومؤتمرات حول قضايا الملكية الفكرية الحالية، وفقًا للمعايير اللغوية بهدف عرض القضايا الراهنة أمام الأعضاء بشكل يمكنهم من صياغة سياسات ملاءمة لدى حكوماتهم.

٥) العمل على مواكبة وملاءمة التشريعات الخاصة بالدول النامية للتشريعات الدولية فى مجال حقوق الملكية الفكرية.

وتدير المنظمة إحدى وعشرين معاهدة واتفاقية دولية فى مجالات الملكية الفكرية باعتبارها معنية بتعزيز حماية الملكية الفكرية فى العالم، هذه الاتفاقات والمعاهدات تنقسم إلى ثلاث فئات رئيسية هى:

أولاً : معاهدات التسجيل.

تضمن معاهدات التسجيل سريان التسجيل أو الإيداع الدولى فى أية دولة من الدول الموقعة المعنية وتخفض الخدمات التى تقدمها المنظمة بناءً على تلك المعاهدات التكاليف المترتبة على إيداع الطلبات الفردية فى جميع البلدان، التى يسعى فيها مودعو الطلبات لحماية أحد حقوق الملكية الفكرية وتسهيل إجراءات الإيداع.

ثانيًا : معاهدات حماية الملكية الفكرية.

تحدد هذه المجموعة من المعاهدات والاتفاقات المعايير الأساسية المتفق عليها دوليًا بين الدول الأعضاء لحماية حقوق الملكية الفكرية لكل دولة ومواطنيها.

ثالثًا : معاهدات التصنيف.

تنشئ هذه المجموعة من المعاهدات أنظمة التصنيف لتنظيم المعلومات بشأن الاختراعات والعلامات التجارية والرسوم والنماذج الصناعية فى فهارس ميسرة الاستخدام للاستدلال عليها بسهولة.

المعاهدات الدولية لحماية حقوق الملكية الفكرية:

تنقسم الاتفاقات والمعاهدات الدولية التى تديرها المنظمة العالمية للملكية الفكرية إلى ثلاث فئات عامة هى:

١) **معاهدات التسجيل:** وتتضمن المعاهدات والاتفاقات التالية.

- اتفاق لاهاى بشأن الإيداع الدولى للرسوم والنماذج الصناعية.
- اللائحة التنفيذية للاتفاق.
- اتفاق لشبونة بشأن حماية تسميات المنشأ وتسجيلها على الصعيد الدولى.
- معاهدة التعاون بشأن البراءات.
- اللائحة التنفيذية والتعليمات الإدارية.

وتتضمن المعاهدات والاتفاقات التالية:

٢) معاهدات حماية حقوق الملكية الفكرية:

- معاهدة قانون البراءات.
- اللائحة التنفيذية لمعاهدة قانون البراءات.
- اتفاقية باريس لحماية الملكية الصناعية.
- اتفاقية بيرن لحماية المصنفات الأدبية والفنية.
- اتفاقية روما لحماية فنانى الأداء ومنتجى التسجيلات الصوتية وهيئات الإذاعة.

- اتفاقية جنيف لحماية منتجى الفونوجرافات من استنساخ فونوجرافاتهم دون تصريح.
- معاهدة نيروبى بشأن حماية الرمز الأولمبى.
- اتفاق مدريد بشأن قمع بيانات مصدر السلع الزائفة أو المضللة.
- معاهدة قانون العلامات.
- اللائحة التنفيذية لمعاهدة قانون العلامات التجارية.
- الاستمارة الدولية النموذجية.
- معاهدة الويبو بشأن حق المؤلف.
- معاهدة الويبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتى.

٣) معاهدات التصنيف: وتتضمن المعاهدات والاتفاقات التالية:

- اتفاق لوكارنو بشأن وضع تصنيف دولى للرسوم والنماذج الصناعية.
- اتفاق نيس بشأن التصنيف الدولى للسلع والخدمات لأغراض تسجيل العلامات.
- اتفاق استراسبورج الخاص بالتصنيف الدولى للبراءات.

وسيتم إلقاء الضوء على أهم الاتفاقات التى اهتمت بحماية المصنفات الفنية والمصنفات السمعية والبصرية التى تنتمى الأفلام الروائية إليها، ومدى تلبية هذه الاتفاقات لحاجات الدول ومواطنيها ممن تنطبق عليهم الاتفاقات فى حفظ حقوقهم عن طريق النصوص التى وردت فى بنود الاتفاقات والمعاهدات وهى:

أولاً: اتفاقية بيرن لحماية المصنفات الأدبية والفنية [١٩٧٩].(١)

---

(١) المنظمة العالمية للملكية الفكرية. اتفاقية بيرن لحماية المصنفات الأدبية والفنية. ١٩٩٨. تاريخ الزيارة ٢٠٠٧/٩/٧ ، عدد الصفحات ٣٨، متاح فى: .http//:www.ipcenter.org.eg/laws.html

تم توقيع هذه الاتفاقية لأول مرة فى ٩ سبتمبر عام ١٨٨٦ وتم تعديلها أكثر من مرة بإضافة النصوص التى يتفق عليها الأعضاء الموقعين على الاتفاقية، وقـد تمت هذه التعديلات فى السنوات ١٩٠٨، ١٩١٤، ١٩٢٨، ١٩٤٨، ١٩٦٧،١٩٧١، ١٩٧٩. وتضم الاتفاقية فى عضويتها ١٤٩ دولة من بينها ١٧ دولة عربية.

وانضمت مصر إلى هذه الاتفاقية بموجب القرار الجمهورى رقم ٥٩١ لسنة ١٩٧٦ الذى نص على "انضمام جمهورية مصر العربية إلى اتفاقية بيرن لحمايـة المصنفات الأدبية والفنية..." والذى صدر بموجبه قرار وزيـر الخارجيـة عـام ١٩٧٧ بنشر الاتفاقية وتعميمها على الجهات المعنية، لاتخاذ الإجراءات اللازمـة المترتبة على انضمام مصر إلى الاتفاقية الدولية.

جاءت الاتفاقية فى ٣٨ مادة بالإضافة إلى الملحق الخاص بالـدول الناميـة والذى جاء فى ست مواد، وقد عَرفت الاتفاقية فى المادة الثانية منهـا المـصنفات الأدبية والفنية بأنها "كل إنتاج فى المجال الأدبى والعلمى والفنى أيًا كانت طريقة أو شكل التعبير عنه مثل الكتب والكتيبات وغيرها من المحـررات، والمحاضـرات والخطب والمواعظ والأعمال الأخرى التى تتـسم بـنفس الطبيعـة، والمـصنفات المسرحية أو المسرحيات الموسيقية، والمصنفات التى تؤدى بحركات أو خطـوات فنية والتمثيليات الإيمائية والمؤلفات الموسيقية سواء اقترنت بالألفاظ أم لـم تقتـرن بها، والمصنفات السينمائية ويقاس عليها المصنفات التى يعبر عنها بأسلوب مماثـل للأسلوب السينمائى... والمصنفات الخاصة بالفنون التطبيقية والصور التوضـيحية والخرائط الجغرافية...".

كما حددت فى المادة الثالثة معايير الحماية التى تكفلها الاتفاقية للأشـخاص الطبيعيين والاعتباريين من رعايا الدول الأعضاء فى المنظمة والمـوقعين علـى الاتفاقية، أو غير الأعضاء فى المنظمة؛ أما المادة الرابعة فقد حددت معايير حماية المصنفات السينمائية بشمولها حماية مؤلفى المصنفات السينمائية التى يكـون مقـر منتجها أو محل إقامته المعتاد فى إحدى الدول الأعضاء فى الاتفاقية.

وقد أضافت المادة السادسة مكرر الحقوق المعنوية مثل الحق فى المطالبة بنسبة المصنف لمؤلفة والحق فى الاعتراض على ادخال بعض التعديلات على المصنف والمساس به سواء فى حياة المؤلف أو بعد وفاته.

أما مدة الحماية للمصنفات السينمائية فقد حددتها المادتان السابعة والسابعة مكرر من الاتفاقية بخمسين عامًا منذ وضع المصنف فى متناول الجمهور بموافقة مؤلفه [المؤلفين المشتركين] وفى حالة عدم تحقق مثل هذا الحدث خلال خمسين عامًا من تاريخ إنجاز مثل هذه المصنفات فإن مدة الحماية تنقضى بمضى خمسين عامًا على إنجاز هذا المصنف، وفى حالة المؤلفين المشتركين فى عمل واحد مثل الفيلم السينمائى تحسب المدة المقررة من تاريخ وفاة آخر من بقى من الشركاء على قيد الحياة.

وخصصت المادة ١٤ و١٤ مكرر من الاتفاقية للحقوق السينمائية والحقوق المرتبطة بها مثل التحوير والنسخ السينمائى، والتوزيع والتمثيل والأداء العلنى ونقل المصنفات إلى الجمهور بأشكال مختلفة وبنسخ متعددة تختلف عن بعضها للمصنف الواحد، كما أن تحوير الإنتاج السينمائى المأخوذ عن مصنفات أدبية أو فنية [الاقتباس] تحت أى شكل فنى آخر يظل خاضعًا لتصريح مؤلفى المصنفات الأصلية وذلك دون المساس بترخيص مؤلفى الإنتاج السينمائى، ويتمتع صاحب حق المؤلف للمصنف السينمائى بذات الحقوق التى يتمتع بها مؤلف المصنف الأصلى، وإن كانت الاتفاقية قد تركت تحديد صاحب حق المؤلف للمصنف السينمائى إلى تشريع الدولة المطلوب توفير الحماية فيها، وإن أشارت إلى مؤلف السيناريو ومؤلف الحوار والمخرج فى الفقرة التى تلت هذه الإشارة.

ثانيًا: معاهدة الويبو بشأن حق المؤلف [١٩٩٦].(١)

ترتبط هذه المعاهدة باتفاقية بيرن ارتباطًا وثيقًا كما أشارت فى المادة الأولى منها، فقد تم عقد وتوقيع هذه المعاهدة بين الدول الأعضاء فيها فى المؤتمر الدبلوماسى الذى عقد فى ٢٠ ديسمبر عام ١٩٩٦ برعاية المنظمة العالمية للملكية

---

(١) المنظمة العالمية للملكية الفكرية . معاهدة الويبو بشأن حق المؤلف . ١٩٩٦ . تاريخ الزيارة ٢٠٠٧/٩/٧ متاح فى: http//:www.ipcenter.org.eg/laws.html.

الفكرية (الويبو)، وبالتوافق مع المادة رقم ٢٠ من اتفاقية بيرن التى نصت على "احتفاظ حكومات دول الاتحاد بالحق فى عقد اتفاقات خاصة فيما بينها، مادامت هذه الاتفاقات تخول حقوقًا تفوق تلك التى تمنحها هذه الاتفاقية، أو تتضمن نصوصًا لا تتعارض مع هذه الاتفاقية، وتبقى أحكام الاتفاقات القائمة سارية متى كانت مطابقة للشروط المشار اليها" ولا ترتبط المعاهدة بأية معاهدات أخرى خلاف اتفاقية بيرن، ولا تخل بأى حق أو التزام من الحقوق والالتزامات المترتبة على أية معاهدات أخرى.

وقد جاءت المعاهدة فى ٢٥ مادة حددت نطاق حماية حق المؤلف بأوجه التعبير المختلفة وليس الأفكار أو الإجراءات أو أساليب العمل أو مفاهيم الرياضيات فى حد ذاتها.

كما أشارت إلى الالتزام بتطبيق المواد من ٢ إلى ٦ من اتفاقية بيرن وقد أشرت إلى مضمون هذه المواد فى الجزئية السابقة، وبالتالى تتفق المعاهدة مع الاتفاقية فى تعريف المصنفات الفنية، ومعايير الحماية التى تكفلها للأشخاص الطبيعيين والاعتباريين، ومعايير الحماية للمصنفات السينمائية، والحقوق المعنوية، ومدة الحماية، دون أى إضافة أو حذف من النصوص الواردة فى اتفاقية بيرن.

أما الاختلاف بينها وبين اتفاقية بيرن فهو إضافتها لبرامج الحاسب الآلى، وقواعد البيانات ضمن المصنفات التى تتمتع بالحماية، واعتبارها مصنفات أدبية أيًا كان شكلها وينطبق عليها نص المادة الثانية من اتفاقية بيرن.

كما أقرت المعاهدة حق التوزيع للمصنفات السينمائية واعتبرته حقًا استئثاريًا للمؤلفين فى التصريح بإتاحة النسخة الأصلية من مصنفاتهم للجمهور بالبيع أو التأجير أو نقل الملكية أو أى طريقة أخرى.

ثالثًا: معاهدة الويبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتى [١٩٩٦].(١)

تم توقيع هذه المعاهدة فى المؤتمر الدبلوماسى الذى عقد فى ٢٠ ديسمبر عام ١٩٩٦ برعاية المنظمة العالمية للملكية الفكرية (الويبو)، وجاءت المعاهدة فى

---

(١) المنظمة العالمية للملكية الفكرية . معاهدة الويبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتى. ١٩٩٦ . تاريخ الزيارة ٢٠٠٧/٩/٧ متاح فى: http/:www.ipcenter.org.eg/laws.html.

خمسة فصول تضمنت ٣٣ مادة، الفصل الأول اختص بعرض الأحكام العامة في المواد من ١: ٤، واختص الفصل الثاني بعرض حقوق فناني الأداء في المواد من ٦: ١٠، وقدم الفصل الثالث حقوق منتجي التسجيلات الصوتية في المواد من ١١: ١٤، أما الأحكام المشتركة فجاءت في الفصل الرابع في المواد من ١٥: ٢٣، والأحكام الإدارية والختامية جاءت في الفصل الخامس والأخير في المواد من ٢٤: ٣٣.

ونصت المعاهدة في المادة الأولى على علاقتها بالاتفاقات الأخرى، وعدم إخلالها بالالتزامات المترتبة على الأطراف المتعاقدة بموجب الاتفاقية الدولية لحماية فناني الأداء ومنتجي التسجيلات الصوتية وهيئات الإذاعة المبرمة في روما عام ١٩٦١، كما أقرت المعاهدة بعدم إخلالها بحقوق المؤلف في المصنفات الأدبية والفنية الممنوحة بموجب أي اتفاقات سابقة.

وأشارت المعاهدة في المادة الثانية إلى المصطلحات المستخدمة فيها وتحديد المعنى المقصود بكل مصطلح ومن هذه المصطلحات (فناني الأداء، التسجيل الصوتي، منتج التسجيل الصوتي، الإذاعة، النشر، النقل إلى الجمهور) وحددت المادة الثالثة المستفيدين من الحماية بناء على هذه المعاهدة وهم فنانو الأداء ومنتجو التسجيلات الصوتية.

كما نصت المادتان الخامسة والسادسة على حقوق فناني الأداء المعنوية بما يتوافق مع حفظ حقوقهم في نسب أعمالهم إليهم وذكر أسمائهم عليها، والحقوق المادية في أوجه أدائهم غير المثبتة وانتفاعهم بها هم أو من ينوب عنهم بالتنازل أو التأجير، وحددت المعاهدة مدة الحماية لفناني الأداء بخمسين سنة من تاريخ تثبيت الأداء على تسجيل صوتي أو مرئي من خلال المادة ١٧ الفقرة الأولى.

وتعليقًا على الاتفاقية والمعاهدتين والمنظمة التي ترعاهما وترعى بقية الاتفاقات (منظمة الويبو) يتضح أنها لم تتح تفعيل حماية تلك الحقوق بالقدر الذي تريده الدول المتقدمة التي تسعى للسيطرة على مقدراتها الإبداعية والفكرية، ومنع كل ما يعيق فعالية تجارتها عالميًا، وطبيعي أن لا يحقق نظام الويبو مثل هذا

الهدف الاقتصادى لأنه يركز بالأساس على الجوانب الفنية البحتة وعلى الحقوق القانونية، ولا يشمل علاقة هذه الحقوق بالجوانب الاقتصادية. وتحت ضغط الولايات المتحدة الأمريكية والاتحاد الأوروبى ورغم معارضة غالبية البلدان النامية انتقلت أحكام الاتفاقات المشار إليها مع بعض التعديلات إلى مؤتمر أوروجواى فظهر الاتفاق متعدد الأطراف، حول حقوق الملكية الفكرية ذات العلاقة بالتجارة المعروف باتفاق الجوانب المتصلة بالتجارة من الملكية الفكرية المعروف اختصارًا (باتفاقية التربس) والتى جاءت متفقة مع اتفاقية بيرن واتفاقية روما ومعاهدة الويبو ومكملةً لها من خلال إضافة مزيد من النصوص التى تلبى احتياجات الدول المتقدمة على حساب الدول النامية.

وتمثل اتفاقية التربس TRIPS إطارًا شاملاً لموضوعات الملكية الفكرية، فهى تنظم حقوق المؤلف وحماية برامج الحاسب وقواعد البيانات بموجب المادة العاشرة، وبذلك أضيفت هذه المصنفات إلى مصنفات الملكية الأدبية، واستخدمت اتفاقية التربس طريقة الإحالة المقررة فى الاتفاقات التى أجرت تعديلاً فعليًا على المصنفات موضع الحماية المقررة فى اتفاقية بيرن، ونظمت الحقوق المجاورة لحق المؤلف، والعلامات التجارية والمؤشرات الجغرافية والتصميمات الصناعية وبراءات الاختراع والدوائر المتكاملة والأسرار التجارية والممارسات غير التنافسية فى الرُخص.(١)

وإذا كان ثمة جديد فى حقل الملكية الفكرية عالميًا فيتمثل فى إيجاد مركز آخر لإدارة نظام الملكية الفكرية عالميًا، وهو منظمة التجارة العالمية World Trade Organization، التى خصصت اتفاقية إنشائها من بين هيئاتها مجلسًا خاصًا باتفاقية التربس، ولكى لا تتعارض مهام منظمة التجارة العالمية والمنظمة العالمية للملكية الفكرية أُبرم اتفاق تعاون بين المنظمتين عام ١٩٩٦ لتنظيم العلاقة بينهما وتعاونهما بشأن إدارة نظام الملكية الفكرية دوليًا.(٢)

---

(١) كارلوس م . كوريا . حقوق الملكية الفكرية ... . – الرياض : دار المريخ ، ٢٠٠٢ . ص٢٩-٣٦

(٢) يونس عرب . النظام القانونى للملكية الفكرية . تاريخ الزيارة ٢٠٠٧/٩/١٦ متاح فى:
http://www.arablaw.org/Download/IP_Legal_System_Article.doc.p5-8

وقد انضمت مصر إلى اتفاقية التربس باعتبارها إحدى الاتفاقات الملحقة باتفاقات منظمة التجارة العالمية، وذلك لما تمثله من حماية لحقوق الملكية الفكرية التى تساعد على التنمية الاقتصادية من خلال التنمية فى مجالات الفنون والتكنولوجيا والثقافة.

وترتب على ذلك تطوير التشريعات المصرية المتعلقة بحماية حقوق الملكية الفكرية فصدر القانون رقم٨٢ لسنة ٢٠٠٢، الخاص بحماية الملكية الفكرية متماشيًا مع اتفاقية التربس؛ إلا أن تطبيق هذا القانون فى الجزء الخاص بحماية حقوق الملكية الفكرية للأفلام المصرية لم يطبق بالطريقة الصحيحة نتيجة عدم وجود جهة أو مؤسسة مختصة بحماية الملكية الفكرية المصرية، وتشتت المسئولية بين أكثر من جهة حكومية نتيجة ارتباط اللائحة التنفيذية لبنود مواد هذا القانون بها على الرغم من أن هذا القانون يعالج الكثير من نقاط الضعف التى جاءت فى قوانين وتشريعات سابقة؛ ومع ذلك مازالت القوانين الخاصة بالإيداع القانونى وحماية الملكية الفكرية السابقة على هذا القانون مستخدمة وتطبقها الجهات المختصة مثل المركز القومى للسينما.

قضايا حقوق الملكية الفكرية:

يرتبط بحماية حقوق الملكية الفكرية عدد من القضايا المهمة التى يمكن الإشارة إليها فى النقاط التالية:

- **التشريعات الدولية والإقليمية والمحلية:**

بعد عولمة حقوق الملكية الفكرية باستخدام المعاهدات والاتفاقات الدولية الملزمة للدول الموقعة عليها ومن بينها مصر، والتى تلبى حاجة الدول المتقدمة على حساب الدول النامية والنظر إلى قضية حقوق الملكية الفكرية من منظور تجارى بعد إدراجه ضمن اتفاقية التجارة العالمية، أصبح لزامًا على الدول النامية التى وقعت على هذه الاتفاقات ومن بينها مصر أن تغير تشريعاتها وقوانينها

لتتوافق مع هذه الاتفاقات والمعاهدات، وليس أدل على ذلك من أن تعريفات المصطلحات التى جاءت فى القانون ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ الخاص بحقوق الملكية الفكرية الصادر فى مصر قد جاء متطابقًا مع نفس تعريفات اتفاقية بيرن ومعاهدة الويبو لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة.

وأصبح لزامًا على الاتفاقات الأقليمية التى تبرم بين الدول التى تجمعها عوامل ثقافية ولغوية وجغرافية مشتركة، أن تراعى ذلك البعد فى التشريعات المشتركة التى تتم بينها حتى وإن كانت بعض هذه الدول لم تنضم إلى هذه الاتفاقات.

● الوعى بأهمية الملكية الفكرية:

أصبحت قضية الملكية الفكرية قضية الحفاظ على الهوية القومية الثقافية والأدبية فى ظل العولمة، وأصبح التراث الثقافى الدينى أو الأدبى أو الفكرى معرضًا للضياع وفقدان الهوية فى ظل هذه القوانين الدولية التى تلبى حاجات دول على حساب دول أخرى.

لذلك أصبح نشر الوعى بأهمية هذه القضية أمرًا ضروريًا ومهمًا من أجل الحفاظ على خصوصية هويتنا الدينية والثقافية والأدبية ومواجهة دعاوى عولمة الثقافة، بل تكاد تكون أهمية هذه القضية بمثابة تهديد للأمن القومى، لذلك يجب الاهتمام بزيادة الوعى بأهمية هذه القضية خصوصًا فى أوساط المثقفين أنفسهم لأنهم المعنيين بالدرجة الأولى بهذا الأمر.

● التطبيق:

قضية تطبيق القوانين والتشريعات التى تسنها الدولة بالتوافق مع المعاهدات والاتفاقات الدولية مسألة مهمة على المستويين الداخلى والدولى، والحقيقة أننا فى مصر مازالت حقوق ملكيتنا الفكرية داخل وخارج مصر مهدرة، نظرًا للغياب الثقافى الفج للثقافة المصرية وتواصلها مع الآخر، وهو موضوع يرتبط بعوامل كثيرة مثل سوق النشر والتوزيع الداخلى والخارجى للإصدارات المصرية

وترجمتها وكلها أمور ترتبط بالحركة الثقافية السائدة فى الدولة وهى فى مصر الآن أقل بكثير من مراحل سابقة، ويكفى الإشارة إلى أن عدد العناوين الجديدة التى تصدر فى دولة بحجم مصر لا تتجاوز ٣٥٠ عنوانًا فقط سنويًا.

وعلى الرغم من التزامنا بما وقعنا عليه من اتفاقات فإننا لا نـدافع عن حقوقنا بشكل صحيح ولا نحاول تطبيق القوانين التى التزمنا بها ولأن الملكية الفكرية أصبحت تجارة فإن ما تتعرض له مصر من قرصنة نتيجة عدم تطبيق القانون يتسبب لها فى خسائر مادية كبيرة.

● **الجهات المسئولة:**

تتشتت المسئولية بين أكثر من جهه فيما يخص حقوق الملكية الفكرية والحفاظ عليها، فعلى سبيل المثال تقوم دار الكتب بمهمة الترقيم الدولى الموحد للكتب ISBN، والشبكة القومية للمعلومات بالترقيم الدولى الموحد للدوريات ISSN، فى حين لا توجد فى مصر حتى الآن جهه تضطلع بتطبيق الترقيم الدولى الموحد للمواد السمعية والبصرية ISAN، أو التقنين الدولى الموحد للتسجيلات الصوتية والمرئيةISRC، وجميعها مؤثرة فى الحفاظ على حقوق الملكية الفكرية للدولة التى ينتمى إليها المنتج الثقافى الذى تنطبق عليه هذه الترقيمات الدولية.

ويؤدى مثل هذا التشتت فى المسؤلية إلى ضياع الكثير من الحقوق المادية والأدبية والمعنوية على الأفراد والدولة التى ينتمون إليها، وتتفاقم الخسائر المادية نتيجة لأعمال القرصنة الفكرية التى يتعرض له التراث القومى الثقافى بكافة أنواعه.

الرقابة على الأفلام:

الرقابة بمعناها العام يمكن تعريفها على أنها حظر من جانب الدولة أو مؤسساتها لإنتاج أو توزيع أو تداول أو بيع مواد معترض عليها أو ضارة أساسًا

من ناحية محتوياتها الأخلاقية والسياسية والدينية.[1] وتعد نصوص قوانين الرقابة على المصنفات الفنية فى مصر، ومنها الأفلام نصوصًا غامضةً تحمل معانى عامة غير محددة، تمنح الرقيب سلطة الحذف والتعديل فى النص السينمائى وفقًا للوضع الاجتماعى والأيديولوجى الحاكم، والفكر المسيطر على الرأى العام مستندًا على النص العام المطلق الوارد فى القانون وهو "المحافظة على الأمن والنظام وحماية الآداب ومصالح الدولة العليا".[2]

نبذة تاريخية:

تمتد جذور الرقابة على الأفلام إلى عام ١٩١٤م عندما عرفت مصر لأول مرة الرقابة، وذلك بصدور لائحة المطبوعات والأفلام، وظلت وزارة الداخلية منوطة بهذه المهمة حتى عام ١٩٣٨م عندما أنشئت وزارة الشئون الاجتماعية، وانضمت الرقابة على الأفلام إليها. إلا أنها سرعان ما عادت إلى وزارة الداخلية مرة أخرى لاعتبارات سياسية وحربية مع بداية الحرب العالمية الثانية عام ١٩٣٩م.[3]

استمر العمل بلائحة عام ١٩١٤، خلال فترة الأربعينيات والخمسينيات حتى صدر القانون ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥م والقوانين المكملة له، واللوائح التنفيذية الشارحة لكيفية التطبيق، والقرارات الوزارية التى تنظم تنفيذ هذا القانون، واستحدثت شُعب أخرى تمثلت فى إدارة الرقابة على السيناريو، وإدارة الرقابة على الأغانى، وإدارة الرقابة على المسرحيات، وأصبحت الرقابة فى معناها العام هى: وسيلة وقائية مقصود بها حماية الآداب العامة، والنظام العام، ومصالح الدولة العليا، والأمن العام.[4]

---

(١) فيزر،جون. بول ستيرجز. مصدر سابق . ص ٧٦١

(٢) حسن عطية. السينما في مرآة الوعى . – القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٣. ص ٥٠

(٣) اعتدال ممتاز. مذكرات رقيبة سينما . – القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥. ص ٣١

(٤) المصدر نفسه. ص ٣٨

واستمر العمل بهذا القانون خلال السبعينيات والثمانينيات والتسعينيات حتى صدر القانون ٣٨ لسنة ١٩٩٢م. بتعديل بعض نصوص القانون ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥م، الذى تضمن تعديل نصوص المواد ١، ٢، ٤، ٨ (البندان ثالثًا ورابعًا)، ١١، ١٢، ١٥، ١٦، ١٩، وإلغاء المادتين ٣، ١٨، وإضافة مادتين جديدتين برقمى ٨ مكرر و١٨ مكرر، وهذا القانون بتعديلاته هو الذى تطبقه الرقابة على المصنفات الفنية حتى اليوم. وقد سبق مناقشة العلاقة بين الرقابة والأفلام الممنوعة من العرض فى الجزئية ١/١١/٢ من الفصل الأول.

وسيتم فى الجزئية التالية مناقشة قوانين الرقابة على المصنفات الفنية وتأثيرها على الأفلام التى صنعت فى مصر، والتأثير الذى تركته على الأفلام منذ البداية وحتى اليوم مع التركيز على الرقابة وعلاقتها بحرية المعلومات، والرقابة وعلاقتها بالأفلام الممنوعة من العرض ومبررات مثل هذه القرارات.

قوانين الرقابة على الأفلام فى مصر:

قدم محمود على فى كتابه "السينما والرقابة فى مصر(١٨٩٦ – ١٩٥٢)" العلاقة بين الرقابة والأفلام السينمائية حتى عام ١٩٥٢، وقد أشرت إلى بعض هذه الأفلام فى الجزئية ١/١١/٢ الخاصة بالأفلام الممنوعة من العرض رقابيًا.

وما يهم موضوع هذا البحث هو العلاقة بين الرقابة بقوانينها وقراراتها والأفلام بموضوعاتها ومعلوماتها للارتباط الشديد بينهما، وهو موضوع هذه الجزئية خاصة بعد عام ١٩٥٢ وحتى الآن. وقد وضحت المذكرة الإيضاحية للقانون ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥ المبادىء التى يقوم عليها هذا القانون والتى تطبق حتى الآن على الرغم من إلغاء القانون وهى:[١]

---

(١) المذكرة الإيضاحية للقانون ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥ تاريخ الزيارة ٢٠٠٧/٩/٧ متاح فى :
http//:www.arabpip.org/arablaws.msr-authr-html. p. 1-2 ٧

أولاً: تحديد الغرض من الرقابة بحماية الآداب العامة والمحافظة على الأمن والنظام العام ومصالح الدولة العليا.

ثانيًا: عدم تدخل الرقيب في مرحلة إعداد المصنف إلا في الحالات التي يتكلف فيها هذا الإعداد مصاريف باهظة قد تضيع على طالب الترخيص إذا ما رفضت الرقابة إخراجه إلى الجمهور.

ثالثًا: حلول بعض التراخيص محل البعض الآخر في الحالات التي يتفق فيها ذلك مع الأغراض المقصودة من هذا القانون.

رابعًا: تحديد مدة للفصل في طلبات منح الترخيص، أو تجديده وتحديد مدة أخرى لاعتبار الترخيص ممنوحًا أو مجددًا إذا لم تعترض فيها الرقابة على ذلك.

خامسًا: تحديد مدة لسريان الترخيص بحيث يكفل للرقابة الاتصال في مدة معقولة بالمصنفات المرخص بها.

سادسًا: جواز سحب التراخيص إذا طرأت ظروف جديدة تستدعي ذلك.

سابعًا: جواز التظلم من قرارات الرقابة أمام لجنة استئنافية.

ثامنًا: وضع مواعيد قصيرة للفصل في الدعاوى والمعارضات الناشئة عن تطبيق هذا القانون ووضع عقوبات مشددة لمن يخالف أحكامه.

صدر القانون ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥ بشأن الرقابة على المصنفات الفنية في ٣١ أغسطس سنة ١٩٥٥م مستندًا على هذه المبادىء، وتضمن ٢٢ مادة، وصدرت لائحته التنفيذية بموجب القرار الوزاري رقم ١٦٣ لسنة ١٩٥٥ بتاريخ ١٩٥٥/١٠/٣٠.

كما صدر القرار الوزاري رقم ٢٢٠ لسنة ١٩٧٦ بشأن القواعد الأساسية للرقابة على المصنفات الفنية.

تم تعديل القانون ٤٣٠ بصدور القانون ٣٨ لسنة ١٩٩٢م الذي عَدل نصوص تسع مواد، وأضاف مادتين، وألغى مادتين، وحدد قرار رئيس مجلس الوزراء رقم ١٦٢ لسنة ١٩٩٣ اللائحة التنفيذية التي تنظم عمل الرقابة على المصنفات السمعية والسمعية البصرية. وهي اللائحة المعمول بها حتى الآن.

حكمت القوانين والقرارات السابقة العلاقة بين الرقابة والأفلام، وسيتم التركيز عليها لأهميتها وتأثيرها المباشر على الأفلام السينمائية، والحقيقة التى لا ينكرها أحد عندما يقرأ هذه القوانين والقرارات هى أن الحفاظ على قيم المجتمع الأخلاقية والدينية والقومية هى الشغل الشاغل لمن يقومون بتطبيق هذه القوانين والقرارات، ولكن ماذا يقول الواقع فى ضوء هذه القوانين؟

نص القانون ٣٨ لسنة ١٩٩٢ فى مادته الأولى على أنه "تخضع للرقابة المصنفات السمعية والسمعية البصرية، سواء كان أداؤها مباشرًا، أو كانت مثبتة، أو مسجلة على أشرطة، أو أسطوانات، أو أى وسيلة من وسائل التقنية الأخرى، وذلك بقصد حماية النظام العام والآداب ومصالح الدولة العليا"(١)

كما نص القرار الوزارى رقم ٢٢٠ لسنة ١٩٧٦ فى مادته الأولى على أن "هدف الرقابة على المصنفات الفنية هو الارتقاء بمستواها الفنى، وأن تكون عاملاً فى تأكيد قيم المجتمع الدينية والروحية والخلقية، وفى تنمية الثقافة العامة، وإطلاق الطاقات الخلاقة للإبداع الفنى، كما تهدف إلى المحافظة على الآداب العامة والنظام العام وحماية النشء من الانحراف".

ووضع القرار الوزارى عددًا من المحاذير الأساسية المهمة التى يجب أن تراعيها الرقابة قبل الترخيص بعرض أو إنتاج أى مصنف فنى من المصنفات المشار إليها، وإذا تضمن المصنف الفنى أيًا منها لا يتم الترخيص له، هذه المحاذير الأساسية المهمة هى:(٢)

١) الدعوات الإلحادية والتعريض بالأديان السماوية والعقائد الدينية وتحبيذ أعمال الشعوذة.

---

(١) القانون ٣٨ لسنة ١٩٩٢ . تاريخ الزيارة ٢٠٠٧/٩/٧ متاح فى :
http//:www.arabpip.org/arablaws.msr-authr-10html. p 5
(٢) القرار الوزارى رقم ٢٢٠ لسنة ١٩٧٦ . تاريخ الزيارة ٢٠٠٧/٩/٧ متاح فى :
http//:www.arabpip.org/arablaws.msr-authr-23html.7/9/2007. p 2-5

٢) إظهار صورة الرسول صلى الله عليه وسلم صراحة أو رمزًا، أو صور أحد من الخلفاء الراشدين، وأهل البيت والعشرة المبشرين بالجنة أو سماع أصواتهم، وكذلك إظهار صورة السيد المسيح أو صور الأنبياء عمومًا، على أن يراعى الرجوع فى كل ذلك إلى الجهات الدينية المختصة.

٣) أداء الآيات القرآنية والأحاديث النبوية وجميع ما تتضمنه الكتب السماوية أداءً غير سليم، أو عدم مراعاة أصول التلاوة، أو عدم مراعاة تقديم الشعائر الدينية على وجهها الصحيح.

٤) عرض مراسم الجنائز أو دفن الموتى بما يتعارض مع جلال الموت.

٥) تبرير أعمال الرذيلة على نحو يؤدى إلى العطف على مرتكبها أو باتخاذها وسيلة لخدمة غايات نبيلة.

٦) تصوير الرذيلة أو عرضها على نحو يشجع على محاكاة فاعليها أو تغليب عنصر الرذيلة فى سياق الأحداث اكتفاءً بالعقاب الذى يناله فى النهاية مرتكب الرذيلة إذا كان الأثر العام الذى ينشأ عنه يوحى بتحريض على الرذيلة.

٧) إظهار الجسم البشرى عاريًا على نحو يتعارض مع المألوف وتقاليد المجتمع، وعدم مراعاة ألا تكشف الملابس التى يرتديها الممثلون عن تفاصيل جسمانية تؤدى إلى إحراج المشاهدين، أو تتنافى مع المألوف فى المجتمع، أو إبراز الزوايا التى تفصل أعضاء الجسم أو تؤكدها بشكل فاضح.

٨) المشاهد الجسمانية المثيرة أو مشاهدة الشذوذ الجنسى والحركات المادية والعبارات التى توحى بما تقدم.

٩) المناظر الخليعة ومشاهد الرقص بطريقة تؤدى إلى الإثارة أو الخروج عن اللياقة والحشمة فى حركات الراقصين والراقصات، والممثلين والممثلات.

١٠) عرض السكر وتعاطى الخمور والمخدرات على أنه شيء مألوف أو مستحسن، وعرض ألعاب القمار واليانصيب بطريقة تشجع على أن تكون مصدرًا للرزق.

١١) استخدام عبارات أو إشارات أو معانى بذيئة، أو تعبير عن الذوق العام، أو تتسم بالسوقية وعدم مراعاة الحصافة والذوق عند استخدام الألفاظ المقترنة اقترانًا وثيقًا بالحياة الجنسية أو الخطيئة الجنسية.

١٢) عدم مراعاة قدسية الزواج والقيم المثالية للعائلة، أو عرض مشاهد تتنافى مع الاحترام الواجب للوالدين ما لم يقصد بها الموعظة الحسنة.

١٣) عرض الجريمة بطريقة تثير العطف، أو تغرى بالتقليد، أو تضفى هالة من البطولة على المجرم، أو تهون من ارتكاب الفعل الإجرامى والتقليل من خطورته على المجتمع بحيث يوحى بالمحاكاة.

١٤) عرض جرائم الانتقام والأخذ بالثأر بطريقة تدعو إلى تبريرها.

١٥) عرض مناظر القتل أو الضرب أو التعذيب أو القسوة عمومًا بطريقة وحشية مفصلة، واستخدام الرعب لمجرد الرعب، وإخافة الجمهور أو بما يمكن أن يصدم المشاهد.

١٦) عرض الانتحار بوصفه حلاً معقولاً لمشاكل الإنسانية.

١٧) عرض الحقائق التاريخية وخاصة ما يتعلق منها بالشخصيات الوطنية بطريقة مزيفة أو مشوهة.

١٨) التعريض بدولة أجنبية أو بشعب تربطه علاقات صداقة بجمهورية مصر العربية وبالشعب المصرى، ما لم يكن ذلك ضروريًا لتقديم تحليل تاريخى يقتضيه سياق الموضوع.

١٩) عدم عرض أى موضوعات تمثل جنسًا بشريًا أو شعبًا معينًا على نحو يعرضه للهزء والسخرية، إلا إذا كان ذلك ضروريًا لإحداث انطباع إيجابى لغاية محددة، مثل مناهضة التفرقة العنصرية.

٢٠) عرض المشكلات الاجتماعية بطريقة تدعو إلى إشاعة اليأس والقنوط، وإثارة الخواطر، أو خلق ثغرات طبقية أو طائفية، أو الإخلال بالوحدة الوطنية.

إذا افترضنا أن الرقابة سوف تلتزم بالقانون والقرارت المكملة له، لكانت كل الأفلام السينمائية المصرية ممنوعة من العرض، ويوضح ذلك مناقشة المحاذير الأساسية المهمة السابقة وتطبيقها على الأفلام المصرية وسيتم مناقشتها خلال المحاور التالية:

أولاً: الأفلام والمسائل الدينية:

جاءت النصوص المرتبطة بالدين فى النقاط الأربع الأولى، وعند مراجعة الأفلام نجد أن الأفلام الدينية لا تتجاوز اثنى عشر فيلمًا وهو رقم ضئيل جدًا قياسًا بالإجمالى العام للأفلام، وجاءت معالجاتها للموضوعات الدينية سطحية فى معظمها، فصورة المتدين فى الأفلام واحدة تقريبًا وإن كان فيها بعض التطوير، إلا أنه دائمًا ساذج وعنيف وشهوانى ومتطرف.

كما سخرت الأفلام من بعض الرموز الدينية مثل المشايخ والمأذونين، ومن بداية التسعينيات ركزت الأفلام على الجماعات الإسلامية وأظهرتها كجماعات إرهابية عنيفة فى أفلام كانت المعالجة فيها خالية من الموضوعية فى السرد، فعندما تتعرض الأفلام المصرية لقضية الإرهاب مثلاً، فإنها تتناولها بنوع من السطحية والغموض فى جانب منها، وبنوع من التحريف فى جانب آخر، دون

توضيح الهوية الحقيقية للمجموعة الإرهابية التى يقدمها الفيلم، وكذلك القضية التى يتبنونها، كما لا توضح أسباب هجوم هؤلاء الإرهابيين على بعض الشخصيات العامة كالوزراء، وعلى بعض المصالح الحيوية مثل سفارات الدول الأجنبية، بل يصل التزييف إلى حد إغفال أن العمليات الإرهابية التى وجهت إلى المصريين وغير المصريين على الأرض المصرية، قامت بها تنظيمات دينية سرية الطابع، وبالتالى ساعدت على إلصاق تهمة الإرهاب بالإسلام حتى خلال عناوين الأفلام.

أما الأفلام التى تعرضت للموضوعات الدينية فى أجزاء منها فقد أساءت إلى الدين الإسلامى أكثر مما خدمته بل إن الشخص الملتزم دينيًا فى الفيلم يكون موضوعًا للسخرية من أصدقائه ودائمًا متجهم الوجه عبوس ميال إلى التشدد فى أمور حياته وعلاقته بالآخرين، وهى هنا لا تختلف عن الأفلام الأجنبية، ولم ترد على إظهار الأفلام الغربية للمسلم كإرهابى ولم نشاهد فيلمًا واحدًا يدافع عن الإسلام ومبادئه ويناقش موقفه من القضايا المعاصرة بموضوعيه وذلك لسطحية الثقافة الدينية للقائمين على صناعة الأفلام وإدراكهم لأهمية هذه الموضوعات وتأثيرها.

والأمثلة كثيرة منها فيلم "الإرهاب" وفيلم "الإرهابى" وفيلم "الناجون من النار"، أما تحبيذ أعمال الشعوذة والسحر والزار والتمائم فهى سمة من سمات الأفلام المصرية، وتأتى كحل للمشكلة التى تعانى منها شخصية الفيلم بعد أن تستنفد كل الطرق العلمية، ولعل فيلم "الإنس والجن" يعد مثالاً صارخًا على ذلك، فالحل دائما عند الدجالين والمشعوذين، ومشاهد زيارة القبور والأضرحه والأولياء وطلب المساعدة نظير بعض القرابين والنذور مألوفه فى الأفلام المصرية بدلاً من اللجوء إلى الله؛ بل إن الجملة الاعتراضية "ليه يارب" هى أول ما تنطق به الشخصية عند التعرض لمصيبية أو صدمة بدلاً من أن تقول "إنا لله وإنا إليه راجعون".

ثانيًا: الأفلام والتعريض بالجسم البشرى:

جاءت النصوص المرتبطة بالتعريض بالجسم البشرى فى النقاط من ٥ ــ ٩ من خلال أعمال الرذيلة والرقص والعرى، وهذه الموضوعات تحديدًا فى الأفلام

المصرية تمنع معظم الأفلام من العرض، بل إن أول هجوم على الأفلام كان بسبب قبلة فى فيلم "قبلة فى الصحراء"/١٩٢٨، ومن يشاهد أى فيلم من أى فترة زمنية سوف يجد أن البطل دائما ما يذهب إلى ملهى أو خمارة أو كباريه للتغلب على ما يعانيه من مشاكل، ولابد من راقصة فى هذه الأماكن للترويح عن النفس ويكون الحل دائمًا عندها.

كما أن هذه الأعمال دائمًا مبررَة فالراقصة سلكت هذا الاتجاه لتتغلب على الفقر، وتعالج أمها المريضة، وتتولى رعاية إخوتها وتطعمهم، فالدفاع عن الراقصات وفتيات الليل وتصويرهم على أنهم مظلومون ومساكين واضطرتهم الظروف إلى فعل ذلك، وأنهم فى حقيقة الأمر شرفاء جدًا على عكس ما يظنه الناس أمر مألوف فى الأفلام المصرية، ولامانع من إضافة الدور الوطنى ومكافحة الاستعمار [الغايات النبيلة] والإيقاع بالجواسيس إلى الراقصات والغوانى دون غيرهم من فئات الشعب لمزيد من التعاطف وكسب حب الجماهير.

والحقيقة أن نصوص هذه المحاذير الأساسية المهمة تأتى غامضة وغير محدَدة فمثلاً "إظهار الجسم البشرى عاريًا على نحو يتعارض مع المألوف وتقاليد المجتمع" نتساءل: ما هو مفهوم العرى الذى تلتزم به الأفلام المصرية؟ وما المألوف بالضبط؟ وعادات أى مجتمع فى مصر الريفى أم الحضرى أم البدوى وما هى هذه العادات بالضبط؟ وجميعنا نشاهد الأفلام وتختلف عاداتنا وتقاليدنا. وهل المعيار هو العادات والتقاليد أم التوافق التام مع الشريعة الإسلامية والقيم والعادات الإسلامية التى تغلب على المجتمع المصرى؟ وهل أزياء الراقصات فى الأفلام لا تتعارض مع المألوف وتقاليد المجتمع؟ والنص يوحى بأن الرقص مثلاً أمر طبيعى فى المجتمع باعتباره يظهر الجسم البشرى. أما الرذيلة فالحمل السفاح لأى شخصية نسائية فى الفيلم أمر طبيعى، وسمة فى الفيلم المصرى، وإذا حصرنا الأفلام التى تتضمن هذا الموضوع لمثلت غالبية الأفلام على اعتبار أن موضوعات الحب والعلاقة بين الرجل والمرأة تمثل المحور الأكثر شيوعًا فى موضوعات الأفلام المصرية بل إن كلمات (الحب، المرأة، الرجل) ومرادفاتها المختلفة جاءت صريحة فى عناوين أكثر من مئتى فيلم.

كما أظهرت الأفلام من يمارسون الرذيلة فى الأفلام على أنهم نماذج نبيلة وشريفة أكثر من النماذج السوية الأخرى فى الفيلم، بل وتمتهن النموذج المشرف فى المجتمع وتستهزىء به مثل أساتذة الجامعة، والمدرسين، والأطباء وتظهرهم طلاب رضا الراقصة وكأنها غاية بالنسبة لهم.(١)

وقد خلصت دراسة بعنوان "الشخصيات فى الأفلام السينمائية المصرية ومدى مراعاتها لأخلاقيات المجتمع" أجريت على الأفلام السينمائية التى عرضت عامى ٢٠٠٠ و٢٠٠١ الى أن أهداف الحب والجنس تأتى فى المرتبة الأولى من بين الأهداف التى تسعى الشخصيات الى تحقيقها بنسبة ٤٩،٦ % كما أن الشخصيات التى لا تلتزم دائما بقيم وأخلاقيات المجتمع جاءت فى المرتبة الأولى بنسبة ٤٣،٧%.(٢)

والحقيقة أننا لو طبقنا معايير هذه الدراسة على مضمون الأفلام السينمائية على مدى تاريخها لزادت النسب التى خلصت إليها هذه الدراسة بشكل لافت.

ثالثًا: الأفلام وتعاطى الخمور والمخدرات:

جاء النص المرتبط بالخمور والسكر والمخدرات فى النقطة رقم (١٠)، وتعاطى الخمور من الكبائر فى الإسلام والأفلام المصرية تصنع لتقدم للمصريين وهم فى غالبيتهم مسلمين، إذًا معالجة تعاطى الخمور يجب أن تكون بطريقة تتناسب مع مبادىء الشريعة الإسلامية وأحكامها، لكن بتطبيق النص على الأفلام المصرية تبين أن تعاطى الخمور يعد مظهرًا احتفاليًا فى الزواج والحفلات ولقاءات الأصدقاء ومتنفس للتغلب على الضيق والمشكلات والمعاناة النفسية بعد الصدمات بدلاً من اللجوء إلى الله.

---

(١) خالد بهجت. البغاء على شاشة السينما المصرية . – القاهرة : أكاديمية الفنون، ٢٠٠٦. ص ٣٥٢

(٢) عبد الرحيم أحمد سليمان درويش. الشخصيات فى الأفلام السينمائية المصرية ومدى مراعاتها لأخلاقيات المجتمع: دراسة فى تحليل المضمون. مجلة كلية الإعلام، الجزء الثانى(مايو ٢٠٠٣). ص٥١٦-٥١٧

بل إن ديكورات المنازل المصرية فى الأفلام سواء الشقق أو الفيلات والقصور لا تخلو من مكان حفظ الخمور "البار"، وهى مأخوذة من الأفلام الأجنبية دون الانتباه إلى أن الفيلم يقدم إلى جمهور مسلم فى غالبيته، وهذه الظاهرة من آفات الاقتباس غير المسئول الذى نقل إلى السينما المصرية تفاصيل الفيلم الغربى كما هى دون مراعاة للفوارق والاختلافات بين المجتمع الغربى العلمانى والمجتمع العربى المسلم، ومشاهد السكر وتعاطى الخمور لا تعد ولا تحصى فى الأفلام المصرية.

أما المخدرات فقد مثلت موجة فى أفلام الثمانينيات وكانت عاملاً مهمًا فى انتشار الإدمان من خلال عرضها لتفاصيل عملية تعاطى المخدرات ولا يأتى العقاب إلا فى مشهد النهاية.

كما أن البطل فى الأفلام الحديثة من سلوكياته الطبيعية تعاطى البانجو والمخدرات مع الأصدقاء حتى وإن كان عبقريًا يحاول إنقاذ البلد من الأعداء باختراع سلاح لردع الأعداء كما فى "ليلة سقوط بغداد".

رابعًا: الأفلام والذوق العام والقيم العائلية:

ركزت المواد ١١، و١٢، و٢٠، على الموضوعات المرتبطة بالذوق العام، والقيم المثالية للعائلة وقدسية الزواج، والمشكلات الاجتماعية وطريقة معالجتها، والحقيقة أن الأفلام ساعدت فى إفساد الذوق العام أكثر مما ساعدت فى الرقى به، أو تهذيبه وإضافة الجديد إليه والأفلام مليئة بالعبارات السوقية، والتلميحات الجنسية، وعبارات السب والقذف التى تتردد على لسان الممثلين والممثلات، وانتشرت هذه العبارات بين فئات كثيرة من الجمهور خصوصًا الشباب الذى يحاكى كل ما يقوم به الممثلون والممثلات فى الأفلام التى يشاهدونها.

أما المشكلات الاجتماعية التى تعرضت لها بعض الأفلام فجاءت المعالجات فى معظمها على هيئة مناقشة أو طرح للمشكلة دون حلها فى أحيان كثيرة، أو حلها بطرق ليس لها علاقة بالواقع، وهو ما يؤكد فشل الأفلام فى عكس مشكلات المجتمع، وطرحها بشكل صادق وواقعى، وهو ما لم نشاهده فى أفلام كثيرة باستثناء أفلام مخرجين مثل صلاح أبو سيف وعاطف الطيب.

كما أن العلاقة بين الرجل والمرأة وهى محور موضوعات الأفلام المصرية ولا يكاد يخلو فيلم من قصة حب حتى ما يسمى بالأفلام الدينية والتاريخية، فقد صورتها الأفلام بشكل أساء إلى العلاقات الإنسانية فعلاقات الحب دائمًا ما تتم سرًا بعيدًا عن علم الأهل، وتكذب البنت على أهلها للقاء حبيبها والأب الذى يمنع بناته من هذا السلوك قاسٍ ومتحجر ورجعى ومتخلف ومن زمن آخر، ومن ثم فإن هروب الفتاة للقاء حبيبها أمر طبيعى تصفق له الجماهير والأمثلة على ذلك كثيرة جدًا على مدى تاريخ الأفلام المصرية.

خامسًا: الأفلام والجريمة والقتل:

اهتمت المواد من ١٣: ١٦ بالجريمة والقتل والانتحار، وكيفية عرضها ومعالجتها فى الأفلام بطريقة تثير العطف والتقليد أو تثير الرعب فى المتلقى، وهذه أمور نسبية تختلف من شخص إلى آخر، لكن السمة العامة فى الأفلام المصرية هى عرض موضوعات الجريمة والقتل بالتفصيل على مدى ساعتين، مما قد يثير تعاطف المتلقى مع المجرم الشهم الظريف المحب الذى يتحلى بالخصال الحميدة وصاحب المبادىء مع كونه مجرمًا رغم أنفه وضحية للظروف القاسية، ويأتى القصاص منه فى مشهد النهاية الذى لا يستغرق عرضه ثوان قليلة وبالتالى يثير سخط المتلقى الذى يكون قد تأثر بصورة هذا البطل [المجرم] وتعاطف معه ولا يريد له هذه النهاية.

سادسًا: الأفلام والحقائق التاريخية:

اهتمت المادة ١٧ بعرض الحقائق التاريخية والشخصيات التاريخية وهى من الموضوعات المهمة التى تتطلب ثقافة واسعة واطلاعًا من كاتب النص السينمائى، حتى لا يتم تشويه التاريخ أو عرضه بما يخالف الحقيقة.

ويحدث هذا فى الأفلام المصرية، ففى فيلم الناصر صلاح الدين/١٩٦٣ لم يكن لقصة الحب التى جمعت عيسى العوام أحد قادة صلاح الدين ولويزا قائدة الهوسبتاليين فى جيش ريتشارد قلب الأسد أى وجود، أو ذكر فى كتب التاريخ وعندما سئل المخرج عن ذلك قال إنه أراد أن يخفف حدة الملل فى الفيلم، وهو عذر أقبح من ذنب لأن الحدث التاريخى والشخصية التاريخية لا يمكن التدخل فيها

بتغيير أو إضافة أحداث لم تحدث وهذا ما يعد تشويهًا للحدث والشخصية، كما أن صلاح الدين لم يكن عربيًا ليقول إن القدس عربية وأنه يسعى لمجد العرب وإنما كرديًا يسعى لمجد الإسلام.

أما الأفلام التى تناولت السيرة النبوية العطرة فتم تحريفها وإدخال شخصيات وهمية لم ترد فى كل كتب السيرة، كما أن العربى أشعث أغبر رث الثياب خشن الطبع بوهيمى السلوك فى هذه الأفلام وهذا مخالف للواقع؛ فإن كان كذلك فمن أين جاء الشعر والأدب الجاهلى، ومكانة مكة وقريش بين القبائل قبل الإسلام.

سابعًا: الأفلام والعلاقات الدولية:

اهتمت نصوص المادتين ١٨ و١٩ بالعلاقات الدولية بين مصر والدول والشعوب الأخرى، والتأكيد على عدم السخرية والهزء بهم، ومثل هذه الموضوعات قليلة فى الأفلام المصرية وما يذكر منها يأتى فى إطار كوميدى مسطح، والفيلم المصرى سخِر من الشعب المصرى وأساء اليه أكثر بكثير من إساءته للشعوب الأخرى وهذا يكفى.

المؤسسات المسئولة وآليات التنفيذ:

المؤسسات الرقابية المسئولة عن الأفلام:

تاريخ الرقابة على الأفلام تاريخ قديم نشأ مع الأفلام، واتخذت العلاقة بين الرقابة والأفلام أشكالاً عديدة، ومرت بمراحل كثيرة تم الإشارة إليها سابقًا، ولكن بعد كل هذه السنوات استقرت الرقابة على الأفلام فى جهه واحدة ترتبط بشكل بروتوكولى بجهتين لهما دور بارز فى الرقابة على الأفلام، واستقرت تبعيتها فى وزارة الثقافة بعد طول تأرجح بين وزارة الداخلية وتغيير المسميات ما بين الشئون الاجتماعية والإرشاد القومى والإعلام.

أما الجهه الرئيسية فى الرقابة على الأفلام فهى الرقابة على المصنفات الفنية، التى يبدأ مشروع الفيلم منها قبل الشروع فى أية إجراءات إنتاجية، وفى حالة مساس موضوع الفيلم بالدين تلجأ الرقابة إلى الأزهر الشريف وتحديدًا مجمع

البحوث الإسلامية لإبداء الرأى فيما يمس الدين من موضوعات فى الفيلم وهو ما زال فى شكل سيناريو ورقى، أما إذا كان موضوع الفيلم يرتبط بالأمن القومى سواء الداخلى أو الخارجى أو له علاقة بالمؤسسة العسكرية، فإن الرقابة تلجأ إلى الجهه الأمنية ذات الشأن المباشر بالموضوع سواء أكانت وزارة الداخلية أو وزارة الدفاع أو وزارة الخارجية لإبداء الرأى بالموافقة أو الرفض أو التعديل على الموضوع المطروح فى سيناريو الفيلم. إذًا الرقابة تلتزم بمبادئها التى أنشئت من أجل الدفاع عنها وهى: المحافظة على الأمن والنظام وحماية الآداب ومصالح الدولة العليا.

ويتضح أن ما يخص المصنفات الفنية يكاد ينحصر فى حماية الآداب العامة، وهو ما سبق أن تم مناقشته فى إطار القوانين المنظمة لذلك، أما الأمن والنظام ومصالح الدولة العليا فهى أمور تخرج عن نطاق مسئوليتها لأنها لا تتدخل فيما تبديه الجهات المسئولة عن هذه الموضوعات الحساسة من ملاحظات أو تحفظات على موضوع الفيلم بالسلب أو بالإيجاب.

آليات تنفيذ القوانين الرقابية للأفلام:

إذا ما كنت منتجًا سينمائيًا تمتلك سيناريو لفيلم وترغب فى الحصول على موافقة الرقابة لكى تنفذ مشروع هذا الفيلم، فما هى الخطوات أو الإجراءات التى تتخذها للحصول على موافقة الرقابة على مشروع فيلمك لكى تستطيع تنفيذه؟

ترتبط هذه الإجراءات بآليات تنفيذ القوانين الرقابية التى تحددها اللوائح التنفيذية لهذه القوانين والتى تصدر دائمًا بقرارات وزارية من وزير الثقافة، ويمر الفيلم بمرحلتين رئيسيتين فى الرقابة حتى يعرض على الجمهور نعرض لهما فيما يلى:

المرحلة الأولى: ما قبل التصوير (السيناريو الورقى).

١) يتقدم مالك السيناريو بطلب للرقابة للموافقة على تصوير سيناريو الفيلم المقدم الى الرقابة مرفقًا به ثلاث نسخ مصورة من السيناريو.

٢) يتم تكليف لجنة من الرقباء المختصين بالأفلام المصرية بقراءة السيناريو وكتابة تقرير فنى يتضمن الملاحظات العامة والتعديلات المطلوبة على المشاهد والجمل الحوارية سواء بالحذف أو التعديل.

٣) فى حالة مساس السيناريو بأى من موضوعات الدين أو الأمن القومى يتم عرض السيناريو على الجهات المختصة لإبداء الرأى بالموافقة من عدمه.

٤) بعد الموافقة على تقرير الرقباء من مدير الرقابة على المصنفات الفنية والجهات المختصة الأخرى، يتم إخطار مالك السيناريو برأى الرقابة وطلب إجراء التعديلات المطلوبة.

٥) فى حالة التزام مالك السيناريو بتنفيذ رأى الرقابة يتم منحه ترخيص بالموافقة على تصوير الفيلم صالح للاستخدام لمدة عام واحد فقط قابل للتجديد.

المرحلة الثانية: ما بعد التصوير (نسخة العرض).

١) بعد الانتهاء من تصوير الفيلم وإعداد النسخة النهائية للعرض يتقدم مالك الفيلم أو منتجه مرة أخرى بطلب الترخيص بعرض الفيلم وموافقة الرقابة عليه.

٢) يتم تشكيل لجنة لمشاهدة الفيلم ومطابقته مع السيناريو الذى سبق الموافقة عليه، ويحق للرقيب حذف ما يراه مخالفاً لنصوص القانون المعمول به أو تحويل العمل لجهات أخرى لإبداء الرأى فى الموضوعات التى تخصها مثل الأزهر فى الموضوعات الدينية، وجهات الأمن فى الموضوعات الأمنية والسياسية.... وهكذا.

٣) تقوم اللجنة بكتابة تقريرها الفنى الذى يتضمن الملاحظات العامة على الفيلم، ومدى التزام المنتج بتنفيذ تعليمات الرقابة السابقة، وفى حالة تجاوز المنتج لهذه التعليمات أو التحايل عليها يتم طلب إجراء تعديلات على نسخة الفيلم بحذف المشاهد أو الجمل الحوارية المضافة إلى الفيلم وعرضه مرة أخرى على الرقابة.

٤) بعد أن تطمئن الرقابة إلى مطابقة نسخة الفيلم المصورة مع نسخته الورقية، يتم توجيه المنتج إلى جهة الإيداع لإيداع نسخة مطابقة للمواصفات الفنية مقاس ٣٥ مم موجبة من الفيلم فيها وتقديم ما يفيد بإيداع الفيلم فى الجهه المختصة إلى الرقابة.

٥) يتم منح المنتج ترخيصًا بالعرض صالحًا للاستخدام لمدة خمس سنوات قابلة للتجديد.

قضايا الرقابة على الأفلام:

● حرية الإبداع:

عندما تثار قضية ما بين الرقابة وأية منتج ثقافى سواء فيلم أو كتاب...إلخ، يكون الاتهام الواضح للرقابة أنها تقيد حرية الإبداع وتتعالى الأصوات مطالبة بضرورة إلغاء الرقابة، والحقيقة أن الرقابة تكون مقيدة للإبداع فى مجتمع منضبط أخلاقيًا يستطيع أن يتصدى لأى خرق لأخلاقياته وقيمه الثابتة، ولكننا فى المجتمع المصرى الذى يعانى من انفلات أخلاقى على جميع المستويات العامة والخاصة، سوف تكون حرية الإبداع السينمائى التى تقف الرقابة حجر عثرة فى طريقه كارثية، لأن الواقع فى وجود الرقابة يمثل كارثة فى حد ذاته فكيف سيكون الوضع إذا لم يكن هناك رقيب سوى ضمير الفنان غير الموجود أصلاً، لذلك فإن حرية الإبداع يمكن تقنينها وإفساح المجال للجيد والمفيد منها من خلال التشريعات التى تنظم ذلك خصوصًا فى مجال الفن السينمائى.

● تطبيق القانون:

تعانى الرقابة على المصنفات الفنية من حالة انفصام قانونى فى تعاملها مع المنتج السينمائى، فلا هى تطبق القانون ولا حتى روحه ولا هى تؤدى دورها الرقابى المنوطة به من أجل تقويم الإنتاج السينمائى الذى تسمح بعرضه، ويكفى أن نلقى نظرة على ما يعرض من أفلام ونطبق عليها مواد القانون الذى يفترض أن

الرقابة منوطة بتطبيقة، سوف تكون النتيجة أننا نعيش فى غيبوبة رقابية وسينمائية، لذلك فعملية الإنتاج السينمائى تحتاج إلى قانون جديد ولائحة تنفيذية جديدة يتضمنان ميثاق شرف سينمائى يلتزم به السينمائيون عندما يشرعون فى تقديم فيلم سينمائى حتى تتخلص الأفلام من الأمراض المزمنة التى أصابتها.

●سلطة الرقباء:

تعد سلطة الرقيب من القضايا المهمة التى يجب أن يعاد فيها النظر بحيث لا تقتصر على مراجعة النص المكتوب أو مشاهدة الفيلم داخل الرقابة والحكم عليه، وإنما يجب أن تمتد إلى خارج الرقابة وداخل دور العرض لمراقبة ما يعرض من نسخ للفيلم، كما يجب أن يكون رأيه حاسمًا بحيث لا يتم الالتفاف حوله وتفريغه من مضمونه.

الخلاصة:

تتلخص نتائج دراسة الإبداع القانونى للأفلام وحقوق الملكية الفكرية والرقابة فى ثلاث نتائج عامة مفادها:

- القصور الواضح فيما يخص الإبداع القانونى للأفلام نتيجة قصور التشريعات المنظمة له والتطبيق للقانون والقرارات الوزارية المنظمة لذلك.
- تحتاج حماية حقوق الملكية الفكرية للتراث الثقافى المصرى إلى مزيد من الاهتمام والوعى من قبل الدولة والمثقفين للحفاظ على هويتنا الخاصة فى ظل عولمة الثقافة.
- مازالت الرقابة على المصنفات الفنية شيئًا والقوانين التى تطبقها شيئًا آخرًا، لا توجد علاقة مباشرة بينهما، فلا الرقابة تطبق القانون أو حتى تقترب من تطبيقه ولا هى تؤثر إيجابًا فى المستوى الفنى والموضوعى

لما توافق عليه من أفلام، وهو ما أدى إلى هذا الانحلال الفني في مستوى ما يقدم من أفلام لا تعرض إلا بعد موافقة الرقابة بالطبع.

- مازالت مجالات موضوعية مثل الإيداع القانوني وحماية حقوق الملكية الفكرية تحتاج الى المزيد من البحوث على مستوى الماجستير والدكتوراة لدراسة واقعها فيما يخص الأفلام في مصر.

الفصـل السادس

الحفظ والمعالجة الفنية للأفلام
فى المكتبات المصرية

تمهيد:

يعد الحفظ - وهو المحور الثانى للدراسة - من الموضوعات المهمة للأفلام؛ نظرًا للطبيعة الخاصة للوسيط الذى يتاح عليه الفيلم، وأقصد الفيلم الخام الذى يتم تصوير الفيلم عليه وطريقة التعامل معه فى الحفظ كخام سالب وكخام موجب بعد التحميض، لذلك يهتم هذا الفصل بموضوع حفظ الأفلام والمعايير التى تطبق فى مصر ومدى ملاءمتها، والأماكن التى يتم حفظ الأفلام فيها ومدى تلبيتها لشروط الحفظ المعمول بها، والمعايير الدولية المعمول بها فى حفظ مثل هذه الأنواع من الأفلام، والمكتبات الفيلمية المصرية والأجنبية وكيفية تعاملها مع الأفلام كمصدر من مصادر المعلومات ذات الطبيعة الخاصة، والوقوف على أهم القضايا المرتبطة بالحفظ فى مصر والمتعلقة بالأرشيف القومى للفيلم.

ويرتبط الحفظ بالمعالجة الفنية للأفلام فى المكتبات وهى من الموضوعات المهمة التى تيسر سبل الإفادة من الأفلام، ونقصد بالمعالجة الفنية هنا عمليتى الفهرسة الوصفية للأفلام التى تيسر عملية الوصول إلى الفيلم بأكثر من طريقة باستخدام الفهارس بأنواعها وأشكالها المختلفة.

أما الفهرسة الموضوعية فتيسر سبل الإفادة من الأفلام بتصنيفها وتنظيمها وفق القواعد المعمول بها فى معظم دول العالم من خلال خطة تصنيف ديوى العشرى، كما تساعد عملية وضع رؤوس موضوعات للأفلام فى معرفة المحتوى الموضوعى و/أو الموضوعات التى يعالجها الفيلم، وبالتالى يمكن حصر الأفلام التى تعالج موضوعًا معينًا بسهولة ويسر.

وسيتم دراسة المعالجة الفنية للأفلام عن طريق هذين الموضوعين فيتم دراسة الفهرسة الوصفية للأفلام بالتركيز على نقطتين هما: البيانات الأساسية للأفلام ومصادرها ومدى توافرها؛ وبطاقة الفهرسة الوصفية وتفصيلاتها.

كما ستتم دراسة تصنيف الأفلام وفق تصنيف ديوى العشرى ومدى ملاءمته للمكتبات المتخصصة فى اقتناء الأفلام، وتصنيف الفنون البصرية والأفلام تحديدًا فى تصنيف مكتبة الكونجرس، ومدى تطبيق ذلك على الأفلام المصرية.

كما سيتم بحث موضوع رؤوس الموضوعات وإمكانية تطبيقها على الأفلام السينمائية فى دراسات التحليل الموضوعى للمحتوى المعرفى للأفلام السينمائية، وهل يمكن عمل ضبط استنادى لعناوين الأفلام أو أسماء الأشخاص المشاركين فيه سواء الفنيين أو الممثلين أم لا؟

الحفظ ومؤسساته:

يعد حفظ نسخ الأفلام الموجبة والسالبة من الموضوعات المهمة؛ نظرًا للطبيعة الخاصة للوسيط المادى الذى يتاح عليه الفيلم، وأقصد الفيلم الخام الذى يتم تصوير الفيلم عليه وطريقة التعامل معه فى الحفظ كخام سالب وكخام موجب بعد التحميض، والذى يتكلف مبالغ مادية كبيرة لكون الأفلام من المواد سريعة التلف إذا لم يتم حفظها جيدًا لتأثرها الشديد بالحرارة والرطوبة لذلك يجب حفظها فى أماكن ثابتة الحرارة حتى تبقى لأطول فترة ممكنة، كما لا يجب ترك الأفلام مدة طويلة داخل العلب بدون فحص لأنها قد تتعرض لتلف نتيجة عدم الاستخدام، لذلك يجب وضع جدول زمنى لصيانتها وفحصها بشكل دورى للتأكد من سلامتها وصلاحيتها حيث تتعرض الأفلام للقطع والتمزق، ويعد الحفاظ عليها من المسائل المهمة للمنتجين أو مالكى نسخ الأفلام حتى يتمكنوا من عمل أى عدد من النسخ لاستغلالها بالشكل التجارى مع الحفاظ على النسخة الأصلية للفيلم.[١]

وتخضع عملية الحفظ لمجموعة من الضوابط والمعايير التى تتيح إمكانية الحفاظ على نسخ الأفلام لفترات طويلة دون تعرضها للتلف، كما تحتاج إلى توفير أماكن بمواصفات معينة أيضًا وهو ما سيتم مناقشته فى الجزئيات التالية، ومن أهم المعايير والضوابط التى يجب اتباعها عند التعامل مع الأفلام للحفاظ عليها ما يلى.[٢]

(١) محمد فتحى عبد الهادى، حسن عبد الشافى. مصدر سابق. ص٩٨ـ٩٩
(٢) المصدر نفسه. ص٩٩

- عدم تثبيت الفيلم فى جهاز العرض إلا بعد التأكد من صلاحيته حتى لا يتسبب فى إتلاف الفيلم.
- عدم استخدام جهاز عرض فيلم صامت لفيلم ناطق.
- عدم ترك الفيلم فى جهاز العرض بعد الانتهاء منه، وإنما يجب إعادة لفه على بكرته الأصلية ووضعه فى علبته الخاصة فورًا.
- الحذر من لمس سطح الفيلم باليد حتى لا تظهر عليه بصمات الأصابع.
- التأكد من نظافة مجرى الفيلم فى جهاز العرض قبل التشغيل حتى لا يلوث سطح الفيلم بالأتربة أو الخدش.
- الحرص على الوضع الصحيح للفيلم بجهاز العرض قبل التشغيل.
- فحص الفيلم على فترات دورية للتأكد من سلامتها وصلاحيتها للاستخدام.

كما يجب الإشارة إلى الارتباط الشديد بين الحفظ كوسيلة للحفاظ على الفيلم والفيلم نفسه كخام مر بمراحل تطور أثرت فى تقنيات الحفظ نفسها، فقد كانت الأفلام تصنع باستخدام مادة النترات السليولوزية وهى مادة قابلة للاشتعال، كما أنها بمرور الوقت كانت تعرض نسخة الفيلم الخام للتلف والعيوب الفنية، وقد استخدمت هذه المادة فى صناعة الفيلم الخام حتى أوائل الخمسينيات عندما تم تطوير خام جديد تستخدم فيه مادة السترات والخلات السليولوزية وهى مادة غير قابلة للاشتعال وهو ما أحدث طفرة هائلة فى صناعة الأفلام.(١)

وبالتالى تغيرت مواصفات الحفظ لهذه المادة عن المادة السابقة، وقد قامت الدول المتقدمة بنقل نسخ الأفلام القديمة التى أُنتجت قبل عام ١٩٥٠ على نسخ أفلام غير قابلة للاشتعال للحفاظ عليها ومعالجة العيوب التى ظهرت فيها وهى عملية مكلفة ماديًا، وعلى المستوى المصرى فى هذا الشأن فإن الأفلام التى أنتجت

---

(١) Kodak Information Center. Storage and Handling of Processed Nitrate Film. Retrieved 15/12/2006. Website :http://kodak.com/us/en/motion/suport/filmindex.html.

قبل الخمسينيات ما زالت كما هى لم يتم نقلها على الشرائط غير القابلة للاحتراق حتى الآن فهى تعانى من آثار الزمن وسوء التخزين على نحو لا مثيل له فى أى دولة فى العالم سواء فى النسخ السالبة أو الموجبة منها.[١]

الحفظ ومعاييره فى مصر:

يرتبط حفظ الأفلام فى مصر بموضوعين رئيسيين هما الحفظ المادى للفيلم سواء أكان موجبًا أو سالبًا، وحفظ البيانات والمعلومات المتاحة عن الفيلم وهى عملية وثيقة الصلة بالحفظ ومكانه.

أما الجزئية الأولى وهى الحفظ المادى للفيلم فى مصر ومن واقع التجربة الميدانية للباحث فى زياراته الميدانية لأماكن حفظ الأفلام، تبين أن عملية حفظ نسخ الأفلام تتلخص فى وجود مكان للحفظ مطابق للمواصفات المعيارية الدولية المعمول بها فى التعامل مع نسخ الأفلام، وهذه الأماكن فى مصر تنحصر فى مخزن شركة مصر للصوت والضوء والسينما، وهى شركة حكومية تمثل امتدادًا للمؤسسة المصرية العامة للسينما، وهيئة السينما والمسرح وشركة مصر للتوزيع ودور العرض السينمائى، التى تقبل تخزين نسخ أفلام يملكها أفراد أو شركات خاصة مقابل أجر، ووفق تعاقد قانونى بين الشركة ومالك نسخة الفيلم يتم بموجبه وضع نسخة الفيلم السالبة فى مخزن الشركة الذى تم بناؤه وتحديثه خلال التسعينيات وفق المواصفات الدولية للحفظ التى ترتبط بعاملين مهمين رئيسيين هما درجة الحرارة ودرجة الرطوبة، ويعد هذا المخزن الحكومى الوحيد الذى تتوافر فيه المواصفات الدولية.[٢]

---

(١) سمير فريد. السينما فى دول الاتحاد الأوروبى: التاريخ والتيارات والأنواع. القاهرة: الاتحاد الأوروبى، ٢٠٠٤. ص١٦: ١٧

(٢) المقابلة المرجعية. المستوى الفنى.

فقد نصت المعايير التى أقرتها شركة كوداك لصناعة نيجاتيف الأفلام الخام المستخدمة فى التصوير السينمائى على ضرورة حفظ النسخ السالبة من الأفلام الأبيض والأسود فى درجة حرارة من ١٤- ١٦ درجة مئوية ونسبة رطوبة لا تتجاوز ٣٠ %، أما نسخ الأفلام الملونة فيجب حفظها فى درجة حرارة من ٣: ٥ درجة مئوية ونسبة رطوبة لا تتجاوز ٣٠ % بأى حال من الأحوال، وقد تم تصميم مخزن حفظ الأفلام فى الشركة بحيث يتم تحقيق هذه المواصفات بالإضافة إلى تأمينه ضد الحريق، وتزويده بأجهزة الإنذار المبكر فى حالة وجود أى خلل أو عطل فى أجهزة التبريد فى المخزن.(١)

أما ما يتعلق بالشق الثانى من الحفظ وهو حفظ البيانات والمعلومات المتاحة عن الفيلم فيتم تسجيل الفيلم فى سجلات المخزن بتاريخ وروده إلى المخزن عن طريق تحرير استمارة خاصة بالفيلم لها رقم مسلسل خاص بالمخزن، يتم تسجيل اسم الفيلم ومالكه أو الشركة المنتجه له ونوعه وشركة التوزيع الداخلى والخارجى، ومقاس الفيلم بالميللمتر وسنة الإنتاج وعدد العلب التى يتكون منها الفيلم والبيانات الأخرى، مثل المخرج والقصة والسيناريو والحوار، ومدير التصوير والمونتير والممثلين والأدوار التى يؤدونها فى الفيلم، وذلك فى الجزء الأول من الاستمارة.

أما الجزء الثانى فهو عبارة عن جدول يتضمن خمسة أعمدة تسجل بيانات الفصول فى العمود الأول، ثم حالة الصورة فى العمود الثانى، وحالة الصوت فى العمود الثالث، وتاريخ فحص الفصول فى العمود الرابع، أما العمود الخامس فيتم تدوين أى ملاحظات عن نسخة الفيلم فيها.

وتنتهى استمارة حفظ البيانات بتوقيع المسئولين المختصين عليها وهم أمين المخزن ولجنة الفحص الفنى والمراجع ورئيس القطاع الفنى، وتقوم الشركة فى الوقت الحالى بتسجيل بيانات الأفلام الموجودة بالمخزن على الحاسب الآلى إلى جانب السجلات العادية من واقع هذه الاستمارة.

---

(١) **Kodak Information Center.** Publication No. H-182 (2005) Safe Handling, Storage, and Destruction of Nitrate - Based Motion Picture Films pages4-5.cited at: 28/2/2005.available at: http://kodak.com/us/en/motion/suport/filmindex.html.

مؤسسات حفظ الأفلام فى مصر:

إذا كان مخزن شركة مصر للصوت والضوء والسينما هو المكان الحكومى الذى تتوافر فيه المواصفات المعيارية المعمول بها دوليًا، فإنه ليس المكان الوحيد لحفظ الأفلام فى مصر بالطبع، وما دعى الباحث إلى عرضه فى الجزئية السابقة هو الخصوصية التى يتمتع بها لكونه يتبع مؤسسة حكومية يمكن قياس الحفظ ومعاييره فى مصر عليها، لتميزه عن مخزن المركز القومى للسينما فى كونه يحفظ نسخ الأفلام السالبة فقط وليس الموجبة وسيتم العرض له بالتفصيل فى جزئية مكتبات الأفلام السينمائية.

أما مؤسسات الحفظ التى يتم حفظ الأفلام فيها فى مصر فى الأماكن المخصصة لذلك فهى الأماكن التالية:

١) المركز القومى للسينما.

يعد هذا المركز هو الجهه الحكومية الوحيدة فى مصر التى يتم حفظ الأفلام المودعة فيها كون المركز يمثل جهة الإيداع القانونى لنسخ الأفلام الموجبة من الأفلام التى تنتج داخل مصر ويلزم إيداع نسخة موجبة منها فى المركز بموجب قانون الإيداع رقم ٣٤ لسنة ١٩٧٥. وتضم مكتبة المركز ١٠٩٩ فيلمًا حتى نهاية عام ٢٠٠٥.

٢) شركة روتانا للإنتاج السينمائى.

قامت شركة روتانا للإنتاج السينمائى وهى شركة خاصة بتأجير مخزن خاص بها من مخازن شركة مصر للصوت والضوء والسينما، تم تخصيصه لحفظ نسخ الأفلام التى تنتجها كشركة إنتاج مسجلة فى مصر، والأفلام التى تمتلكها قنوات روتانا للأفلام سواء الموجبة أو السالبة والتى يمتلكها نفس الشخص مالك الشركة، ويضم المخزن حولى ٨٥٠ فيلمًا.(١)

---

(١) قام الباحث بزيارة هذا المخزن والاطلاع على محتوياته يوم ٢٠٠٧/٩/٣٠ بمساعدة الأستاذ فاروق حسن زكى. المشرف العام على مخازن الأفلام بشركة مصر للصوت والضوء والسينما.

حيث قامت شركة روتانا بشراء النسخ السالبة لعدد كبير من الأفلام المصرية من منتجيها الأصليين الذين لا يضع القانون أى قواعد أو ضوابط تحكم عملية التصرف فى النسخ السالبة من الأفلام، وبالتالى أصبح للمنتج مالك الفيلم حرية التصرف فيه، فقام عدد كبير من المنتجين بسحب نسخ الأفلام التى يملكونها من مخزن شركة مصر للصوت والضوء والسينما وبيعها لشركة روتانا التى أصبحت المالك الجديد الذى يملك حرية التصرف فى نسخ الأفلام التى اشترتها، مع العلم والإحاطة بأن مالك الشركة مستثمر غير مصرى أصبح يحق له حرية التصرف فى النسخ السالبة للأفلام المصرية التى يملكها !!!.

٣) شركة راديو وتليفزيون العرب (ART).

استثمرت شركة راديو وتليفزيون العرب فرصة بيع نسخ الأفلام المصرية التى سادت النصف الثانى من التسعينيات، وقامت بشراء عدد كبير من نسخ الأفلام السالبة من منتجيها لتكون تحت تصرفها وتولت حفظها من خلال إقامتها لمخزن حفظ للأفلام خاص بها فى منطقة كفرغطاطى بالهرم بمحافظة الجيزة، وهو مخزن مخصص لحفظ النسخ الخاصة بالشركة من أفلام وبرامج وكافة أنواع المواد الفيلمية التى تصور على أشرطة سينمائية وتمتلك الشركة ما يقرب من ١٢٠٠ نسخة من الأفلام السالبة والموجبة لأفلام مصرية وعربية أيضًا.

المكتبات الأرشيفية فى مصر:

يتم استخدام مصطلحات(مخزن – أرشيف – مركز) للدلالة على معنى وشيء واحد وهو المكان الذى يتم حفظ الأفلام فيه، ففى المركز القومى للسينما توجد لافتة كتب عليها "الأرشيف السينمائى" بالدور الأول ويقصد به مكتبة الأفلام، وهو المكان الذى توجد به نسخ الأفلام المودعة فى المركز فى حين توجد إدارة الأرشيف فى الدور الثالث من نفس المبنى وهى الإدارة التى تقوم بالأعمال الإدارية وآليات التنفيذ المرتبطة بعملية الإيداع القانونى للأفلام، وفى شركة مصر للصوت والضوء والسينما كتب على المكان الذى توجد به نسخ الأفلام "مركز حفظ

نيجاتيف الأفلام السينمائية" والمقصود أيضًا مكتبة الأفلام،وهو مبنـى مستقل تم افتتاحة عام ٢٠٠٣ على مساحة ٧٠٠ متر مربع بعد تحديثه ليتوافـق مـع الـنظم الدولية المعمول بها فى حفظ نيجاتيف نسخ الأفلام السالبة، وفـى شـركة روتانـا استخدم مصطلح "مخزن حفظ الأفلام" للمكتبة الفيلمية التى تملكها الشركة.

ولم يستخدم مصطلح مكتبة فى أى مكان زاره الباحث واطلع على محتوياته، ولكن إذا ما نظرنا إلى واقع هذه الأماكن بمفهوم المكتبة ومـا يتـوافر فيهـا مـن مواصفاتها يمكن تقييم تجربتين هما بمثابة مكتبات أفلام تتبع النظام المخزنى فـى تعاملها مع النسخ الموجودة فيها على اعتبار أنها نسخ غير قابلـة للتـداول، همـا الأرشيف السينمائى بالمركز القومى للسينما وهو نفسه مكتبة الأفلام التـى نـصت القرارات الوزارية على إنشائها كنواة للأرشيف القومى للأفـلام؛ ومركـز حفـظ نيجاتيف الأفلام السينمائية بشركة مصر للصوت والضوء والسينما وهو نفسه مكتبة الأفلام أو مخزن حفظ الأفلام، وكلاهما يتبعان جهة حكومية.

أولاً: مكتبة أفلام المركز القومى للسينما [الأرشيف السينمائى].(١)

- **التأسيس:**

يرجع تاريخ إنشاء هذه المكتبة إلى منتصف الخمسينيات من القرن العشرين عندما أنشأت مصلحـة الفنـون "السينماتيك المصرى" بمناسبة انعقـاد المـؤتمر الدولى لأرشيف الفيلم فى سبتمبر ١٩٥٦، ثم انتقلت تبعية السينماتيك بعد ذلك إلـى مؤسسة دعم السينما، وظل تابعًا لها إلى أن تم إنـشاء المركـز الفنـى للتعـاون السينمائى العربى بموجب القرار الوزارى رقم ١٦٢ لسنة ١٩٦٤ الذى نص علـى تشكيل السينماتيك المصرى وفقًا للنظم التى اعتمدها الاتحـاد الـدولى لأرشـيفات الأفلام International Federation for Archives Films (FIAF) تمهيـدًا لانـضمام الأرشيف المصرى للأفلام إلى عضويته التى لم تتحقق إلا فى عام ١٩٧٠.

---

(١) قام الباحث بزيارة الأرشيف السينمائى ومعاينته على الطبيعة فى ٢٠٠٧/٩/١٠ بمـساعدة الأسـتاذة سلوى السيد رضوان. مدير إدارة الأرشيف بالمركز القومى للسينما.

تم تغيير اسم المركز الفنى للتعاون السينمائى إلى المركز الفنى للصور المرئية بموجب القرار الوزارى رقم ٢٤٥ لسنة ١٩٦٨، ويتبع وزارة الثقافة بموجب القرار الوزارى رقم ١٢٩ لسنة ١٩٦٨، على أن يتولى نفس اختصاصات المركز السابق، ومنها تنمية السينماتيك المصرى من خلال ضم محتويات مكتبة الأفلام بمؤسسة دعم السينما إليه، وما يستجد من أفلام مودعة تطبيقًا للقرار الوزارى ٢٤٥ السابق الإشارة إليه الذى ألزم المنتجين بتقديم نسخة موجبة مقاس ٣٥ مم من الفيلم الذى يقدم للرقابة للترخيص بعرضه.

وفى عام ١٩٦٩ أوصت لجنة مشكلة من وكلاء وزارة الثقافة بسرعة إنشاء الأرشيف القومى للفيلم لأهميته الكبرى فى الحفاظ على التراث السينمائى ونشر الثقافة السينمائية، لذا صدر القرار الوزارى رقم ١٢٩ لسنة ١٩٧٠ الذى نص على ضرورة إيجاد كيان مستقل للسينماتيك يحمل اسم الأرشيف القومى للفيلم، وترتب على ذلك اتخاذ الإجراءات اللازمة لانضمامه إلى الاتحاد الدولى لأرشيفات الأفلام فى نفس العام ليصبح الأرشيف المصرى أول أرشيف عربى وأفريقى يعترف به الاتحاد الدولى لأرشيفات الأفلام.(١)

وبعد صدور القانون ٣٤ لسنة ١٩٧٥ آلت تبعية الأرشيف القومى للفيلم إلى هيئة السينما والمسرح والموسيقى بالقرار الوزارى رقم٤٨٧ لسنة ١٩٧٥، ثم إلى المركز القومى للسينما الذى يتبع وزارة الثقافة عام ١٩٨٠، والذى يعد جهة الإيداع الرسمية للأفلام التى يرغب منتجوها فى الحصول على ترخيص بعرضها من الرقابة على المصنفات الفنية.

- **المقتنيات:**

تقتصر مقتنيات مكتبة المركز على نسخ الأفلام الموجبة مقاس ٣٥ مم التى يتم إيداعها فى المكتبة بالإضافة إلى الأفلام التسجيلية التى ينتجها المركز، وتضم المكتبة ١٠٩٩ فيلمًا روائيًا طويلاً أبيض وأسود وألوانًا، ولا تتوافر إحصاءات

---

(١) وداد عبد الله. مصدر سابق. ص ١١٩

دقيقة عن التوزيع العددى لهذه الأفلام حسب السنوات أو النوع ويتم تسجيلها كما سبق الإشارة فى آليات تنفيذ الإيداع القانونى من خلال السجلات وعمل ملف مستقل لكل فيلم.

- **المعالجة الفنية:**

لا يتم عمل معالجة فنية من فهرسة وتصنيف لمقتنيات المكتبة من الأفلام، ولا يعلم العاملون فى المكتبة أى شىء عن قواعد الفهرسة الأنجلو أمريكية أو حقول الفهرسة الوصفية، وأقصى ما يمكن عمله هو البطاقة الفيلمية التى يتم تحريرها لكل فيلم وتوضع فى الملف الخاص به فى إدارة الأرشيف ويوضحها الشكل (٦-١).

المجلس الأعلى للثقافة
المركز القومى للسينما
مدينة الفنون ـ شارع الهرم ـ الجيزة — بطاقة فيلمية
الأرشيف القومى للفيلم

اسم الفيلم ------------------------
رقم إيصال الإيداع: ---------------- **تاريخه:**--------------
مقاس الفيلم: ------------------------
نوعه:------------------ **زمن العرض:**--------------------
قصة: ------------------------
إنتاج: ------------------ **حوار:** ------------------
إخراج: ------------------ **سيناريو:** ------------------
موسيقى تصويرية: ------------ **تصوير:** ------------------
تم التصوير باستوديو: ------------------
تاريخ توزيع العرض الأول: ------------------
ديكور / مناظر: ------------------ **دار سينما:** ----------
تمثيل: ------------------ **مونتاج:** ----------
ملاحظات: --

شكل (٦-١) نموذج البطاقة الفيلمية المستخدم فى المركز القومى للسينما.

• **الصيانة:**

تتم صيانة الأفلام فى مكتبة أفلام الأرشيف السينمائى عن طريق تغيير علب حفظ الأفلام نتيجة تعرضها للتلف نتيجة سوء التنظيم على الرفوف، وهو ما يعرض شريط الفيلم للرطوبة والحرارة والأتربة، وبالتالى يتأثر شريط الفيلم سلبًا مما يؤدى إلى تقصفه وتلفه، كما يتم صيانة نسخ الأفلام المودعة عن طريق تهويتها وإعادة لفها على بكرة الفيلم مرة أخرى، وقد لوحظ أثناء متابعة الباحث وزيارته للأرشيف غياب جدول زمنى لصيانة نسخ الأفلام المودعة بمكتبة الأرشيف السينمائى، وتعرض عدد من الأفلام للتلف نتيجة سوء التخزين والإهمال فى ترتيب وتنظيم وضع علب الأفلام على الرفوف المعدنية الموجودة بالمكتبة.

• **الاستنساخ:**

النسخة الموجبة المودعة بمكتبة الأرشيف السينمائى لا يحق لأى شخص مادى أو معنوى استنساخها باستثناء مالك النسخة السالبة أو من يملك حقوق العرض والتوزيع للفيلم وهو المنتج غالبًا، ويمكنه عمل نسخة جديدة من النسخة المودعة بالمكتبة بموافقة رئيس المركز القومى للسينما والرقابة على المصنفات الفنية بعد سداد مبلغ مالى كتأمين للنسخة المودعة من التعرض للتلف أثناء النسخ منها.

• **المكان والتجهيزات:**

تقع مكتبة الأفلام فى الدور الأرضى بالمركز القومى للسينما، وهى عبارة عن أربع غرف متوسطة تبلغ مساحتها الكلية حوالى ١٠٠ متر مربع، وتضم مجموعة من الحوامل الصغيرة المعدنية المجلفنة متعددة الرفوف، يتم وضع الأفلام عليها بشكل أفقى، ونظرًا للسعه المحدودة للمكتبة يتم وضع الأفلام فوق بعضها البعض، والمكتبة بها جهاز تكييف من طراز قديم يتم ضبطه للعمل على درجة التبريد المطلوبة وهى ٥ درجات مئوية إلا أنه دائم العطل ويحتاج إلى صيانة دورية لا تتوفر بالمركز، وتصطدم دائمًا باللوائح والإجراءات الإدارية التى تستغرق الكثير من الوقت والجهد مما يتسبب فى تعرض نسخ الأفلام للتلف نتيجة سوء التخزين.

ثانيًا: مكتبة أفلام شركة مصر للصوت والضوء والسينما[مركز الحفظ].(١)

- **التأسيس:**

يرجع تاريخ تأسيس مركز حفظ الأفلام إلى تأسيس المؤسسة المصرية العامة للسينما عام ١٩٥٨، التي ضمت شركة مصر للتمثيل والسينما إليها بعد تأميم بنك مصر بموجب القانون ٣٩ لسنة ١٩٦٠، وكانت شركة مصر للتمثيل والسينما تحتفظ بأصول الأفلام التي أنتجتها في معامل ستوديو مصر، وبعد تصفية القطاع العام السينمائي عام ١٩٧١، وتغيير مسمى المؤسسة إلى هيئة السينما والمسرح والموسيقى عام ١٩٧١، والتي تم تقسيمها بعد ذلك إلى شركتين هما شركة مصر للتوزيع ودور العرض السينمائي، وشركة مصر للأستوديوهات وأعيد دمجهما مرة أخرى تحت مسمى شركة مصر للإنتاج والتوزيع السينمائي، التي تم دمجها أخيرًا مع شركة مصر للصوت والضوء تحت مسمى شركة مصر للصوت والضوء والسينما في إطار عملية الخصخصة.

احتفظت هذه الشركة على مدى تاريخها بمسمياتها المختلفة بنسخ الأفلام التي أنتجتها شركات القطاع العام المختلفة، بالإضافة إلى الأفلام التي آلت ملكيتها إليها من شركة مصر للتمثيل والسينما وجميعها نسخ نيجاتيف سالبة من بينها جميع نسخ أفلام القطاع العام التي أنتجت في الفترة من ١٩٦٣ وحتى ١٩٧١ وعددها ١٥٥ فيلمًا.

- **المقتنيات:**

لا تقتصر مقتنيات مركز حفظ نيجاتيف الأفلام على الأفلام التي أنتجتها الشركة فقط، وإنما يضم مجموعة من نيجاتيف الأفلام التي ترجع ملكيتها إلى جهات مختلفة تتمثل في شركات خاصة وأفراد ومؤسسات حكومية يوضحها الجدول (٦-١).

---

(١) قام الباحث بزيارة هذا المخزن والاطلاع على محتوياته يوم ٢٠٠٧/٩/٣٠ بمساعدة الأستاذ فاروق حسن زكي، المشرف العام على مخازن الأفلام بشركة مصر للصوت والضوء والسينما.

جدول (٦-١) مقتنيات مركز حفظ نيجاتيف الأفلام بشركة مصر للصوت والضوء والسينما.

م	الاسم	س x ب	ملون	المجموع
١	أفلام ملك الشركة	١٥٥	٤٩	٢٠٤
٢	أفلام القطاع الخاص [شركات مختلفة]	٢٣٤	٨٠١	١٠٣٥
٣	أفلام التليفزيون	**	٦٦	٦٦
٤	أفلام الوديعة لصالح الغير [أفراد]	**	١٠١	١٠١
٥	الأفلام التسجيلية [جهات مختلفة]	٥٧١	١١٥٨	١٧٢٩
	المجموع	٩٦٠	٢١٧٥	٣١٣٥

المصدر: سجلات مركز حفظ نيجاتيف الأفلام السينمائية. شركة مصر للصوت والضوء والسينما.

وتعليقًا على الجدول السابق يتضح ما يلى:

١) فيما يخص أفلام الشركة فهى الأفلام التى أنتجتها شركات القطاع العام السينمائى المختلفة بالإضافة إلى أفلام شركة مصر للتمثيل والسينما.

٢) أما أفلام القطاع الخاص فهى الأفلام التى أنتجتها شركات خاصة، وتقوم بحفظ أفلامها فى المركز مقابل أجر رمزى سنوى يبلغ حاليًا ٢٥٠ جنيهًا مصريًا، وبموجب عقد قانونى بين شركة مصر للصوت والضوء والشركة مالكة نسخة الفيلم.

٣) أما أفلام التليفزيون فهى الأفلام الروائية التى أنتجها التليفزيون المصرى منذ إنشائه عام ١٩٦٠ وعددها ٦٦ فيلمًا.

٤) أفلام الوديعة هى الأفلام التى أنتجها أفراد بشكل فردى وليس من خلال شركات ومعظمهم لم يعاود الإنتاج مرة أخرى وعددها ١٠١ فيلم وجميعها ملونة.

٥) أما الأفلام التسجيلية وهى المجموعة الأكبر من بين المجموعات الموجودة بالمركز فترجع ملكيتها إلى جهات مختلفة معظمها جهات حكومية مثل وزارة الإعلام ووزارة الصحة ووزارة الثقافة ووزارة التربية والتعليم والمركز القومى للسينما، وتضم ٥٧١ فيلمًا أبيض وأسود وهى الأفلام القديمة التى أنتجت خلال الخمسينيات والستينيات، و١١٥٨ فيلمًا ملونة وهى الأفلام التى أنتجت منذ السبعينيات وحتى اليوم.

وبما أن النسخ التى يتم حفظها فى المركز هى النسخ السالبة، وعندما نستثنى أفلام التليفزيون والأفلام التسجيلية، فإن عدد نسخ الأفلام الروائية يصبح ١٣٤٠ فيلمًا فقط، فإذا أضفنا إليها حوالى ١٠٠٠ فيلم مفقود، وفقًا لتقديرات محمد كامل القليوبى، يتضح أن عدد الأفلام التى تم بيعها للشركات التى تملك القنوات الفضائية المتخصصة فى عرض الأفلام المصرية كان كبيرًا، مع الإشارة إلى أن هذه الشركات قد قامت بشراء الأفلام التى منعتها الرقابة من العرض فى مصر، والتى وصلت إلى ١٤٢ فيلمًا وفقًا لإحصاءات الباحث (ملحق ١٥).

• **المعالجة الفنية:**

تقتصر عمليات المعالجة الفنية للأفلام على تسجيل كافة البيانات المتاحة عن الفيلم فى السجلات، واستمارة المخزن التى يتم تحريرها لكل فيلم والتى سبق شرح البيانات التى يتم تسجيلها بموجبها (شكل ٦-٢)، أما العمليات الفنية المقننة والمتعارف عليها من فهرسة وتصنيف وفقًا للقواعد والخطط المقننة دوليًا فلا تستخدم فى المكتبة.

ولكن يتم تنظيم الأفلام داخل المكتبة وفقًا لنظام محدد حيث يتم تحرير بطاقة لكل فيلم مصنوعة من الورق المقوى وهى أشبه بقوائم الرفوف (شكل ٦-٣) يدون فيها اسم المخزن واسم الفيلم ورقم الكود الدفترى فى سجل القيد الخاص بالمكتبة ورقم الحفظ الخاص بالمكتبة والشركة المنتجة وعدد العلب التى تتكون من أربعة أنواع من العلب خاصة بالصورة والصوت والمقدمة وعلب تصحيح الفيلم مثل تصحيح الألوان أو الصوت والمؤثرات المستخدمة فى الفيلم، ويتم وضع هذه البطاقة أعلى الرف الموجود عليه الفيلم ويتم وضع علب الفيلم بشكل أفقى فوق بعضها البعض.(١)

• **الصيانة:**

يتم صيانة الأفلام فى مكتبة مركز حفظ نيجاتيف الأفلام بشكل أكثر تنظيمًا من مكتبة الأرشيف السينمائى، حيث يتم عمل تهوية لنسخة الفيلم السالبة فى غرفة مجهزة ملحقة بالمكتبة يتم فيها تهوية الفيلم وإصلاح وترميم ما به من عيوب إن وجدت عن طريق الاستعانة بأساتذة المونتاج فى المعهد العالى للسينما والمونتيرين المتميزين وإعادة لفه على بكرة الفيلم، وتتم عمليات الصيانة بشكل دورى كل ثلاثة شهور لكل النسخ السالبة المحفوظة بالمكتبة.

---

(١) اطلع الباحث على بعض ملفات الأفلام الموجودة بالأرشيف فى يوم ٢٠٠٧/٩/٣٠.

شركة مصر للإنتاج والتوزيع السينمائى

مخازن:------ رقم مسلسل ()

رقم الكود: --------- اسم الفيلم: --------------نوع الفيلم: ---------

الإنتاج: ------------ التصوير: ---------- المقاس: --------------

التوزيع الداخلى: ---------- المونتاج: ----------- سنة الإنتاج: -------

التوزيع الخارجى: ------------- الديكور: -------------

القصة: ---------------- الموسيقى التصويرية: ----------

السيناريو: ---------------- الأبطال: ١)-----------٢)------

الحوار: ------------------ ٣)----------- ٤) ------

م	رقم الفصل	حالة الصورة	حالة الصوت	تاريخ الفحص	ملاحظات
١					
٢					
٣					
٤					
٥					
٦					
٧					
٨					
٩					
	المقدمات				

القائمين بالفحص رئيس اللجنة المراجع رئيس القطاع الفنى

١ـ الاسم: ---------- الاسم: -------- الاسم: ------ الاسم: --------

التوقيع:---------- التوقيع: ---------- التوقيع: ------- التوقيع: -----

شكل(٦-٢) نموذج تسجيل بيانات فيلم فى مركز حفظ نيجاتيف الأفلام السينمائية.

شركة مصر للصوت والضوء والسينما

قطاع توزيع الأفلام

مخزن --------------------

اسم الفيلم ----------------------

رقم الكود الدفترى ------------ رقم الحفظ بالعين ---------

إنتاج ------------------ الملكية ------------

عدد العلب --------------- صورة -------------- صوت -----

مقدمة --------------

بايلوت ------------

شكل (٦-٣) نموذج لاستمارة قائمة الرفوف المستخدمة فى مركز حفظ نيجاتيف الأفلام السينمائية.

- **الاستنساخ:**

النسخة السالبة المحفوظة بالمكتبة ملك للمنتج سواء كان فردًا أو شركة إنتاج، ولا يحق لأى شخص عمل نسخة موجبة من النسخة السالبة وطبعها دون الحصول على موافقة المنتج مالك النسخة السالبة، وموافقة شركة مصر للصوت والضوء والسينما التى تقرر صلاحية النسخة السالبة للنسخ منها، وذلك حسب الحقوق الممنوحة لمالك النسخة السالبة من الفيلم التى حددتها القوانين واللوائح المنظمة لذلك.

- **المكان والتجهيزات:**

تقع المكتبة فى مبنى مستقل تم افتتاحه عام ٢٠٠٣، وقد تم تحديثها وتزويدها بأحدث التقنيات التكنولوجية العصرية المستخدمة فى حفظ الأفلام، وتبلغ مساحة المكتبة ٧٠٠ مترًا مربعًا، تم تجهيزها بالتجهيزات المادية اللازمة للتعامل مع نسخ الأفلام بطريقة علمية صحيحة، وتتوافر فى المكتبة المواصفات المادية المطلوبة للمكتبة الفيلمية.

وتضم المكتبة أحد عشر حاملاً معدنيًا غير قابل للصدأ ينقسم كل حامل إلى خمسة رفوف رأسية كل رف مقسم إلى ١٤ خانة أفقية تستوعب الواحدة منها من ١: ٣ أفلام روائية حسب عدد العلب التى يتكون منها الفيلم، ويستوعب الحامل ككل فى المتوسط حوالى ٢٠٠ فيلم، وقد تم تخصيص الحوامل من ٢: ١٠ للأفلام الروائية، وهى مرتبة بشكل متوازٍ، أما الحامل الأول والأخير فتم تخصيصهما للأفلام التسجيلية، التى تتميز بقلة عدد العلب لكل فيلم وتم وضعهما على جانبى المكتبة على شكل زاوية قائمة.

كما تم تجهيز المكتبة بترمومتر حرارى يقوم بتسجيل درجة الحرارة والرطوبة داخل المكتبة طوال شهر كامل يتم جرده وتفريغه فى نهاية كل شهر للاطمئنان على ضبط درجتى الحرارة والرطوبة ومطابقتهما للمعايير الدولية باستمرار، إلى جانب توفير عوامل الأمان ضد الحريق والأعطال المفاجئة. وتعد هذه المكتبة الفيلمية الوحيدة التى تتوافر فيها المواصفات المعيارية الدولية لحفظ نسخ الأفلام والتى لا تتوافر للأرشيف القومى لحفظ الأفلام التابع للمركز القومى للسينما.

المكتبات الأرشيفية الأجنبية:

يختلف واقع المكتبات الأرشيفية للأفلام بأنواعها المختلفة فى الدول الأجنبية عن واقع نظيرتها من المكتبات الأرشيفية للأفلام فى مصر من حيث أهميتها بالنسبة للدولة والمقتنيات التى تقتنيها وكيفية الحفاظ عليها واستخدامها لخدمة الأغراض الثقافية للدولة.

والمكتبات الأرشيفية الأجنبية لا تعد مجرد مخازن لحفظ الأفلام كما يحدث فى مصر، وإنما هى بمثابة مراكز إشعاع ثقافية تعمل على نشر الثقافة السينمائية من خلال تنظيم العروض الخاصة والعامة لمقتنياتها، وتنظيم الندوات الثقافية التى

تناقش الموضوعات التى تم طرحها خلال الفيلم المعروض، وتصل بعض المكتبات الأرشيفية فى أوربا وأمريكا إلى مرتبة المتاحف المفتوحة التى تعرض تاريخ الفن عمومًا والفن السينمائى خاصة وتصبح المكتبة الفيلمية جزءًا من مكونات المتحف الذى يتسع ليشمل قاعات العرض ومعارض الصور والآلات المستخدمة فى صناعة الأفلام، ومكتبة تضم الكتب المتخصصة فى الفنون المختلفة.(١) ويوضح الجدول (٦-٢) مقتنيات بعض المكتبات الأرشيفية فى الدول الأوربية، والتى تشمل الأفلام الروائية الطويلة والقصيرة والملصقات الفنية والصور الفنية.

والتى يتضح من خلال استقراء محتويات هذه المكتبات مدى الحرص على اقتناء كل ما يتعلق بالفن السينمائى والحفاظ عليه، فمكتبة الأرشيف الدانماركى على سبيل المثال، وهى دولة لا يتعدى تعدادها السكانى خمسة ملايين نسمة، عرفت السينما والإنتاج السينمائى بعد مصر، تضم أكثر من مليونى مادة فنية ما بين فيلم روائى وأفلام قصيرة وصور وملصقات.

وقد بدأت فكرة معظم مكتبات الأرشيفات الأوربية بمبادرات فردية من أشخاص لهم اهتمام بالسينما والفن عمومًا، إلا أن مبادراتهم هذه حظيت باهتمام الدولة فعملت على رعايتها وتدعيمها وتوفير كافة الإمكانات لها لكى تصبح مركزًا من مراكز الإشعاع الثقافى فى الدولة والتى تعمل على إثراء الحياة الثقافية وتدعيمها ونشرها داخل وخارج الدولة، وسوف ألقى الضوء على أهم المكتبات الأرشيفية الفرنسية وأهمها مكتبة الأرشيف القومى الفرنسى التى تعد من أهم المكتبات الأرشيفية فى العالم إن لم تكن الأهم.

---

(١) Frances, David. The Library of Congress Motion Picture Conservation Center. Cited at: 7/10/2007. Available at: http://www.loc.gov/rr/mopic/mpcc.html

جدول (٦-٢) مقتنيات بعض المكتبات الأرشيفية الأجنبية.

م	المكتبة	الأفلام الطويلة	الأفلام القصيرة	الصور الفوتوغرافية	الملصقات الفنية	المجموع
١	الأرشيف الإسبانى	١٠	٤	٧٠	٦٠	١٤٤
٢	الأرشيف الإيطالى	١٥	٣	٨٠٠	١٠	٨٢٨
٣	الأرشيف البريطانى	٢٧٥	**	٧ م	١٨	٧،٢٩٣ م
٤	الأرشيف الدانماركى	٥	٦	٢ م	٢٠	٢،٠٣١ م
٥	الأرشيف الفرنسى	٧٥	٦٠	٢٠٠	٢٠	٣٥٥
٦	الأرشيف الألمانى	٢١	١٢٧	٥٠٠	٢٢	٦٧٠
٧	الأرشيف النمساوى	٢٠	٢٠	٢٥٠	٧	٢٩٧
	المجموع	٤٢١	٢٢٠	١٠،٨٢٠ م	١٥٧	١١،٦١٨ م

المصدر: سمير فريد. السينما فى دول الاتحاد الأوربى: المؤسسات السينمائية. ـ القاهرة: الاتحاد الأوربى، ٢٠٠٤. القيم بالألف، م = مليون.

●مكتبة الأرشيف القومى الفرنسى نموذجًا:

تأسس الأرشيف القومى الفرنسى La Cinematheque Francaise عام ١٩٣٦، بمبادرة فردية من هنرى لانجلوا(١٩١٤-١٩٧٧) الذى قام بشراء آلاف الأفلام الصامتة عندما كان أصحابها يقومون بحرقها لعدم فائدتها بعد انتهاء عرضها، بالاشتراك مع جورج فرنجو، وقد عمل هنرى لانجلوا منذ البداية على جعل الأرشيف القومى الفرنسى الأكبر والأشهر فى العالم من خلال مساهمته فى تطوير الفن السينمائى، وتنظيمه لملتقى فكرى يجمع المهتمين بالفن السينمائى، وهو ما جعل لانجلوا بمثابة الأب الروحى لمخرجى الموجة الجديدة الفرنسية التى ظهرت خلال الستينيات.(١)

(١) سمير فريد. السينما فى دول الاتحاد الأوربى: المؤسسات السينمائية... مصدر سابق. ص٩٧

وقد أعيد تكوين الأرشيف القومى الفرنسى عام ١٩٦٩، وأصبح من مؤسسات المركز الوطنى الفرنسى للسينما، واستمر فى تقديم عروضه التى تصل إلى أكثر من ١٢٠٠ فيلم فى السنة ما بين أفلام طويلة وقصيرة قديمة وحديثة، كما يدير الأرشيف متحف السينما الذى أسسه لانجلوا أيضًا عام ١٩٧٢ فى قصر شايوه، ويعد من أهم وأكبر متاحف السينما فى العالم ويحتوى على أكثر من ٣٠٠٠ مادة متحفية.

وقد صدر قانون إيداع الأفلام الفرنسى عام ١٩٧٧ – أى بعد قانون الإيداع المصرى للأفلام بعامين – الذى يقضى بإيداع نسخة من كل فيلم فرنسى فى مكتبة الأرشيف القومى، كما قامت وزارة الثقافة بوضع برنامج لدعم الأرشيف القومى للقيام بأعمال الفهرسة والترميم ونقل الأفلام المصورة على شرائط قابلة للاحتراق إلى شرائط أفلام غير قابلة للاحتراق، كما قامت الوزارة بإنشاء قصر طوكيو للصور ويضم المكتبة الجديدة لصور الأفلام، ويضم الأرشيف مكتبة سينمائية تضم حوالى ٥٠ ألف كتاب ومجلة متخصصة فى السينما والفن، بالإضافة إلى مركز للأبحاث المرتبطة بالفن، وإدارة النشر التى تهتم بنشر الكتب المتخصصة فى فروع السينما المختلفة، ويعمل الأرشيف على نشر الثقافة السينمائية والتعريف بمقتنياته خلال موقعه على شبكة الإنترنت www.cinemathequefrancaise.com كما ينظم الأرشيف مهرجانًا سينمائيًا سنويًا هو مهرجان ذاكرة السينما ويعرض فيه الأفلام التى تم ترميمها ونقلها على شرائط جديدة خلال عام فى وحدة الترميم بالأرشيف.(١)

ولا يقتصر الدور الأرشيفى فى فرنسا على مكتبة الأرشيف القومى الفرنسى فقط فهناك العديد من المكتبات الأرشيفية السينمائية التى تهتم بالأفلام من أهمها مكتبة سينماتيك مدينة تولوز Cinematheque de Toulouse التى تأسست عام ١٩٨٥ وتضم حوالى ستة آلاف فيلم روائى طويل وحوالى سبعة آلاف فيلم قصير؛ ومكتبة سينماتيك جامعة باريس التى تأسست عام ١٩٧٣ فى جامعة باريس ٣

---

(١) المصدر نفسه. ص٩٨

Cinematheque Universitaire وتحتوى على حوالى ثمانية آلاف فيلم روائى طويل وقصير، بالإضافة إلى متحف لوميير Institut Lumiere الذى تأسس عام ١٩٨٢ فى قصر لوميير فى مدينة ليون وهى أول مدينة صور فيها فيلم بواسطة جهاز سينماتوجراف لوميير، ويضم قاعات عرض متحفية، ومكتبة للمطبوعات، وقاعة للعروض السينمائية، ومركزًا للأبحاث، ووحدة نشر للكتب.[١]

وتعليقًا على ما سبق يتضح أن دور الدولة فى دعم ورعاية المؤسسات الفنية حاضر بقوة من خلال الدعم المادى والفنى والتشريعى الذى يساعد على تهيئة مناخ أفضل للعمل، كما أن الأرشيف ليس مجرد مكان للحفظ، وإنما مؤسسة متكاملة تقوم بالعديد من الأعمال ذات الصلة بمجال واحد هو الأفلام، فيقوم الأرشيف بأعمال الترميم والفهرسة، وإجراء البحوث ونشر الكتب، وتنظيم المهرجانات والعروض، وهو ما يحقق الاستفادة القصوى من الأرشيف فى إتاحة مقتنياته ومحتوياته للجمهور وهو المفهوم الحديث للأرشيف الذى يتعامل مع الحفظ من منظور معرفى وثقافى وليس من منظور مخزنى.

المعايير الدولية لحفظ الأفلام:

ارتبطت صناعة السينما منذ نشأتها بالشركات المتخصصة فى إنتاج وتصنيع الفيلم الخام المستخدم فى التصوير الفوتوغرافى والتصوير السينمائى، وقد أسهمت هذه الشركات بدور كبير فى تطوير صناعة السينما خلال تطوير الفيلم الخام المستخدم الذى يحتاج إلى معاملة خاصة فى جميع مراحلة بدءًا من تصويره وتحميضه وطباعته واستخدامه وحفظه، لذلك حرصت هذه الشركات على التعريف بالطرق المناسبة للتعامل مع الفيلم من أجل الحفاظ عليه من التلف أثناء الاستخدام، إلى جانب تطوير الخامات والمواد المستخدمة فى صناعة هذه الأفلام.

---

(١) المصدر نفسه. ص١٠٠

وتهتم الشركات الكبرى مثل: شركة كوداك، وشركة أجفا بتوفير أفضل المعايير لحفظ الأفلام سواء السالبة أو الموجبة للحفاظ على الفيلم لأطول فترة ممكنة.

وقد قامت شركة كوداك بتحديد معايير الحفظ للأفلام من خلال الأخذ في الاعتبار لعاملين مهمين هما درجة الحرارة المناسبة، ودرجة الرطوبة المناسبة، وهما العاملان الأكثر تأثيرًا على الأفلام، فالأفلام القديمة التي استخدمت مادة النترات السليولوزية فى صناعتها كانت تتعرض للتلف والاحتراق نتيجة تأثرها الشديد بدرجة الحرارة والضوء، كما أن تعرض الأفلام خصوصًا السالبة لدرجة رطوبة عالية يعمل على تلفها وتقصفها، لذلك طورت الخامات التي تصنع منها الأفلام في بداية الخمسينيات واستخدمت مادة السترات السليولوزية في صناعة الأفلام الخام مما جعل الأفلام أكثر جودة وغير قابلة للاحتراق.(١)

وتنص معايير شركة كوداك فيما يتعلق بالبيئة المناسبة لحفظ الأفلام على ضرورة حفظ نسخ أفلام الأبيض وأسود فى درجة حرارة تتراوح ما بين ١٤-١٦ درجة مئوية (٥٧-٦٠) فهرنهيت، ودرجة رطوبة لا تزيد عن ٣٠% بأى حال من الأحوال مع توفير عوامل الأمن الصناعى وإنذارت الحريق؛ أما الأفلام الملونة فيجب حفظها فى درجة حرارة تتراوح ما بين ٣-٥ درجات مئوية (٣٧-٤١) فهرنهيت ودرجة رطوبة لا تزيد عن ٣٠ %. مع توفير عوامل الأمان.(٢)

أما المواصفات المعيارية الخاصة بمكان الحفظ والتجهيزات المادية المطلوبة فقد حددتها شركة كوداك، وذلك بتوفير حوامل معدنية غير قابلة للصدأ تسمح بوضع علب الفيلم بطريقة أفقية فوق بعضها البعض، بعدما تبين أن وضع علب الأفلام بشكل رأسى على الرفوف يتسبب فى تعرضها للتلف بسرعة نتيجة تسرب

---

(١) Kodak Information Center. Storage Room. Retrieved: 15/12/2006. Website: http://kodak.com/us/en/motion/suport/filmindex.html.

(٢) Kodak Information Center. Publication No. H-23 (1992): The Book of Film Care Chapter 3."Storage and Handling of Processed Nitrate Film." pages 30-35. Cited at: 28/2/2005.available at: http://kodak.com/us/en/motion/suport/filmindex.html.

الهواء إلى الفراغات التى تظهر بين لفات الفيلم نتيجة الوضع الرأسى للفيلم، ويجب أن تتوافر بمكان الحفظ أجهزة التبريد المناسبة للحفاظ على ثبات درجتى الحرارة والرطوبة دون التأثر بالعوامل البيئية الخارجية، مع ضرورة إحكام غلق مكان الحفظ لمنع أى تسريبات خارجية تضر ببيئة الحفظ المعيارية.(١)

كما يجب على الفنيين المسئولين عن عملية الحفظ إجراء عملية تهوية لشريط الفيلم خلال فترة لا تزيد عن ثلاثة شهور، وإعادة لفة مرة أخرى على بكرة الفيلم، فى بيئة الحفظ نفسها لمنع ظهور أية بقع أو مظاهر تلف على شريط الفيلم.

وخلال زيارات الباحث الميدانية لمكتبات حفظ الأفلام المصرية، لم تتوافر مثل هذه المواصفات أو نسبة معقولة منها إلا فى مركز حفظ نيجاتيف الأفلام السينمائية التابع لشركة مصر للصوت والضوء والسينما، الذى أكد المسئولون داخل الشركة على أن هذا المركز قد تم تحديثة فى نهاية التسعينيات بالتعاون مع فرع شركة كوداك بالقاهرة التى عملت على تقديم المشورات الفنية والتقنية الخاصة بحفظ الأفلام.

أما باقى المكتبات الأرشيفية وعلى رأسها مكتبة الأرشيف القومى المصرى للفيلم، فواقعها يدعو إلى الأسى نتيجة تراكم عوامل الإهمال والبيروقراطية الإدارية، وسوء التنظيم ونقص الكوادر الفنية، مما جعل نسخ الأفلام الموجودة داخل هذه المكتبات فى حالة سيئة، وقد لمس الباحث حالة الفوضى بنفسه خلال زيارته الميدانية لهذه المكتبات، ودخولها ومعاينتها على الطبيعة وتسجيل الملاحظات عليها.

القضايا المرتبطة بحفظ الأفلام فى مصر:

يرتبط حفظ الأفلام فى مصر بعدد من القضايا والمشكلات التى ترسخت منذ بدأت فكرة إنشاء الأرشيف القومى للفيلم، وتكوين مكتبة حفظ الأفلام التابعة

---

(١) Kodak Information Center. Publication No. H-182 (2005) ... OP. cit.

للأرشيف، وقد ساعد على تراكم هذه القضايا المعوقات الإدارية والفنية والمادية وتجهيزات المكان الخاص بالأرشيف وفقًا للمعايير الدولية، والتى حالت دون وجود أرشيف قومى للأفلام بمواصفات عالمية يقرها الاتحاد الدولى لأرشيفات الأفلام Fédération International des Archives du Film (FIAF) كما كان مقررًا أن يكون عند إنشاء الأرشيف القومى للفيلم فى الخمسينيات من القرن الماضى.

وتحتاج هذه المشكلات والقضايا الى العديد من الدراسات المستفيضة لدراستها وتحليلها ووضع الحلول الجذرية لها، إذا ما رغبت الدولة فى تطوير الأرشيف القومى ليواكب الأرشيفات العالمية التى تعد من مؤسسات نشر الثقافة فى الدولة على المستويين الداخلى والخارجى، وتتلخص أهم هذه المشكلات والقضايا فيما يلى.

أولاً: المكان وتجهيزاته:

يعانى الأرشيف القومى من عدم ملاءمة المكان الحالى لحفظ الأفلام، لكونه غير مناسب من ناحية المساحة والتصميم المعمارى، وعدم توافر التجهيزات المادية والأثاثات اللازمة من حوامل معدنية معيارية مطابقة للمواصفات التى أقرتها شركة كوداك، وأجهزة التبريد وقياس درجات الحرارة والرطوبة، وأجهزة الأمان والإنذار ضد الحريق، وقد أثر ذلك سلبًا فى وضع الأرشيف الذى وصل المكان فيه إلى حالة سيئة.

ثانيًا: الامكانات المادية والبشرية:

تؤثر الإمكانات المادية والبشرية بشكل كبير فى أداء الأرشيف، وكلما توافرت الإمكانات اللازمة استطاع الأرشيف أن يؤدى دوره على أكمل وجه، ويؤثر نقص الموارد المادية والبشرية فى الحفظ بشكل كبير، والذى يحتاج إلى عمليات صيانه دورية للأفلام والمكان، وتقوم بعض الأرشيفات العالمية بعمليات ترميم لنسخ الأفلام، ومعالجة العيوب الفنية التى تظهر على شريط الفيلم، ونقل الأفلام على شرائط غير قابلة للاحتراق للحفاظ عليها، ويكفى الإشارة الى أن

عمليات ترميم نسخ الأفلام القديمة فى الأرشيف المصرى ونقلها على شرائط غير قابلة للاحتراق يحتاج الى أكثر من مائة مليون جنيه مصرى كما أشار محمد كامل القليوبى فى ندوة الصحافة والسينما التى عقدت فى نقابة الصحفيين فى يونيو ٢٠٠٧.

ولم تتم فى مصر عمليات ترميم ونقل لنسخ أفلام قديمة، إلا فى تجربة نقل الأفلام التى صورها محمد بيومى ومولتها أكاديمية الفنون فى محاولة منها لحفظ تراث أحد رواد السينما المصرية الأوائل.

كما أن نقص الموارد البشرية المؤهلة تأهيلاً علميًا متخصصًا فى العمليات الفنية الخاصة بالحفظ يؤثر سلبًا وينعكس على أداء الأرشيف لمهامه على الوجه الأكمل.

ويحتاج الأرشيف المصرى إلى مجموعة كبيرة من العاملين المؤهلين والمتخصصين، حتى يتغلب على المشكلات الفنية التى يعانى منها، والمرتبطة بالعمليات الفنية للأفلام من فهرسة وتصنيف، وعمليات الصيانة الدورية وفحص الأفلام المودعة ومدى ملاءمتها للمواصفات الفنية وإقرار قبولها أو رفضها.

ثالثًا: التنظيم والمعالجة الفنية للمقتنيات:

مازالت عمليات تنظيم الأفلام وعمل المعالجات الفنية لها المرتبطة بعملية الفهرسة الوصفية، وإعداد الفهارس التى تتيح المعلومات الصحيحة وتوفرها للباحثين وفقًا للتقنينات الدولية فى هذا المجال غائبة عن الأرشيف القومى، وتمثل مشكلة مهمة وكبيرة، ويتم التعامل مع هذا الأمر عشوائيًا دون قواعد محددة، وقد سبق الإشارة إلى ذلك فى جزئية سابقة، ولا يوجد بين العاملين فى الأرشيف القومى ومكتبته متخصصون فى مجال المكتبات والمعلومات.

رابعًا: التشريعات القانونية.

يحتاج الحفظ باعتباره موضوعًا رئيسيًا من الموضوعات ذات الصلة بالأفلام إلى وجود تشريع قانونى يعالج الجوانب القانونية، ويتوافق مع التشريعات

الدولية التى وقعتها مصر، وخاصةً ما يتصل منها بالإيداع القانونى للأفلام الذى يحتاج إلى تشريع مستقل يعالج كل الموضوعات المتصلة به، والذى يأتى كمادة من قانون فى مصر وهى غير كافيه، ويؤثر غياب التشريع القانونى المحكم فى الإيداع القانونى فى الأرشيف القومى بشكل مباشر وفى التراث الثقافى القومى بشكل غير مباشر نتيجة القصور التشريعى.

الفهرسة الوصفية:

تنتمى الأفلام إلى مصادر المعلومات السمعية والبصرية، وتتنوع أنواعها وأشكالها بشكل كبير من حيث المفردات والمعلومات المتاحة عنها، لذلك تعد عملية الفهرسة الوصفية للأفلام من العمليات الفنية المعقدة والدقيقة التى تتطلب توافر قواعد تضبط عملية الفهرسة، كما تتطلب كفاءة عالية من المفهرس المؤهل تأهيلاً علميًا متخصصًا فى هذا المجال، حتى يتمكن من تطبيق تقنين الفهرسة المستخدم فى عملية بناء فهارس الأفلام.[(١)]

مصادر المعلومات:

سيتم مناقشة فهرسة الأفلام فى إطار الترجمة العربية "لقواعد الفهرسة الأنجلو أمريكية الطبعة الثانية مراجعة ٢٠٠٢ تحديث ٢٠٠٥". التى عالجت فى الفصل السابع الصور المتحركة والتسجيلات المرئية، ورؤية الباحث فى تحديد مصادر المعلومات الأساسية للأفلام المصرية.

---

(١) محمد فتحى عبد الهادى. المعالجة الفنية لأوعية المعلومات.... القاهرة: مكتبة غريب، ١٩٩٣. ص٢٩

حددت القواعد مصادر المعلومات الأساسية التى يعتمد عليها المفهرس فى الحصول على المعلومات التى تمكنه من فهرسة الفيلم بشكل دقيق وصحيح فى القاعدة (٧,٠ ب)، والسؤال المهم هنا إذا أردنا بناء أكثر من نوع من الفهارس للأفلام المصرية ـ للإحاطة لا يوجد فهرس واحد للأفلام المصرية بأنواعها المختلفة ـ فهل تتوافر مصادر المعلومات التى أشارت إليها وحددتها القواعد فى الأفلام المصرية؟ إذا علمنا أنه لا توجد عملية ضبط صحيحة للأفلام تُوحد وتصحح المعلومات المتاحة عن الأفلام، أو مكتبة قومية متخصصة للأفلام المصرية بها مفهرس متخصص يستطيع تطبيق قواعد الفهرسة المقننة المشار إليها لبناء فهرس يلبى احتياجات الباحثين والمستفيدين.

وفيما يلى المصادر المحددة للمعلومات لكل حقل من حقول الفهرسة:(١)

الحقل المصادر المحددة للمعلومات.

العنوان وبيان المسئولية المصدر الأساسى للمعلومات.

الطبعة المصدر الأساسى للمعلومات، المادة المصاحبة.

النشر، التوزيع، إلخ المصدر الأساسى للمعلومات، المادة المصاحبة. الحاوية

الوصف المادى أى مصدر.

السلسلة المصدر الأساسى للمعلومات، المادة المصاحبة.

الحاوية

---

(١) محمد فتحى عبد الهادى. المدخل إلى علم الفهرسة. ط٣. القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر، ١٩٩٧. ص١٨٩

التبصرة أى مصدر.

الترقيمة الموحدة وطرق الإتاحة أى مصدر.

المصادر المحددة للمعلومات. [القاعدة ٧,٠ ب٢.](١)

- **المادة نفسها: الفيلم نفسه:**

المقصود بالمادة نفسها هنا الفيلم نفسه، وتشير القواعد إلى إطارات العنوان، أو كما يسميها السينمائيون "التترات" التى يتم عن طريقها التعريف بالفيلم، وتتضمن عددًا كبيرًا من المعلومات عن الفيلم، وبالتطبيق على الأفلام المصرية نجد أن ما يقرب من ألف فيلم مفقودين ولا توجد أى نسخ نيجاتيف سالبة لها.

كما أن بعض مقدمات الأفلام القديمة لا تتوافر فيها كل المعلومات التى تؤخذ من هذه الإطارات فى حقول الفهرسة التى تعتبر المادة نفسها المصدر الأساسى للمعلومات. وعلى مستوى التطبيق أثناء إعداد فيلموجرافية الدراسة تم الحصول على المعلومات المطلوبة من المواد المصاحبة مثل الكتيبات الإعلامية للفيلم والمصادر الأخرى ووضعت المعلومة بين معقوفتين.

مثال تطبيقى: تبين أن جميع الأفلام الصامتة مفقودة ماعدا فيلم الضحايا فتم وضع البيانات الخاصة بعناوين الأفلام بين معقوفتين للحصول عليها من غير المصادر الأساسية للمعلومات.

[فى بلاد توت عنخ آمون]/إخراج[فيكتور روستو]

---

(٢) جورمان، ميشيل؛ بول و. ونكلر. قواعد الفهرسة الأنجلو أمريكية؛ الطبعة الثانية مراجعة ٢٠٠٢ تحديث ٢٠٠٥ ، أعدت تحت إشراف لجنة التوجيه المشتركة لمراجعة القواعد من جمعية المكتبات الأمريكية؛ تحرير ميشيل جورمان، بول و.ونكلر؛ تعريب: محمد فتحى عبد الهادى، نبيلة خليفة جمعة، يسرية عبد الحليم زايد. القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، ٢٠٠٦. المجلد الأول. ص ٣٤١ـ٣٤٣.

- **حاوية المادة (ولصيقة الحاوية):**

تعد الحاوية من المصادر الأساسية للمعلومات إذا كانت جزءًا لا يتجزأ من المادة، أما إذا لم تكن جزءًا لا يتجزأ من المادة تصبح من المصادر غير الأساسية، وفى الأفلام كان الفيلم يوضع فى علب مستديرة على شكل بكرات يتم تركيبها على آلة العرض، ويتكون الفيلم الواحد من عدد من البكرات لكل بكرة حاوية لحفظ الفيلم من التلف، ويتم وضع ملصق يتضمن بعض المعلومات عن الفيلم مثل: اسم الفيلم، ومخرجه، والشركة المنتجة له، وبعض الأفلام تم تصويرها بكاميرات الفيديو وبالتالى يتم إتاحتها على شرائط الفيديو التى تتضمن لصيقة يكتب عليها بعض المعلومات عن الفيلم، وعلى مستوى التطبيق العملى فى فيلموجرافية الدراسة وُجدت أفلام ينطبق عليها هذا الوصف خصوصًا الأفلام المحفوظة فى أرشيف المركز القومى للسينما وإن كان معظمها من أفلام ما بعد عام ١٩٧٥ وتم إيداعها بموجب قانون ايداع الأفلام رقم ٣٤ لسنة ١٩٧٥.

- **المادة النصية المصاحبة:**

المواد النصية أى المطبوعة التى تصاحب المادة الفيلمية أثناء العرض من مصادر المعلومات التى يمكن الحصول على المعلومات الفيلموجرافية اللازمة لعملية الفهرسة منها مثل المادة الدعائية للفيلم ومنها الكتيبات الإعلامية، والملصقات التى يقوم المنتج المنفذ بطباعتها وتوزيعها على النقاد والمهتمين بالسينما.

وغالبًا ما يتم ذلك أثناء العرض الخاص الذى ينظمه للفيلم، ولا تتوافر هذه الكتيبات بشكل تجارى، وإنما يتم إعدادها لهذا الغرض فقط، لذا لا تتوافر للباحثين إلا من خلال الجهات المتخصصة التى تهتم بالأفلام، ويتم إرسال بعض هذه الكتيبات لها كهدايا مثل المركز الكاثوليكى المصرى للسينما. وتصدر مثل هذه الكتيبات الدعائية للأفلام المصرية منذ ظهور الصحافة الفنية واهتمام الصحف بالكتابة عن الأفلام.

• **المصادر الأخرى:**

المقصود بها أى مصدر يتم الحصول منه على المعلومات الفيلموجرافية اللازمة للفهرسة الوصفية من غير المصادر المحددة سلفًا وتتنوع هذه المصادر وتختلف حسب الاهتمام الذى توليه للأفلام، ومن أمثلتها الكتب التى تصدر وتعالج موضوعات الأفلام أو السينما ويتم الاعتماد فيها على مجموعة من الأفلام تذكر معلومات كافية عنها، مثل الأدلة والموسوعات، والصحف الفنية التى يكون محور اهتمامها الفن عمومًا ومن بينها الفن السينمائى، والمسئولين عن صناعة الأفلام والعاملين فى هذا المجال.

إلا أن هذه المصادر يشوبها بعض العيوب مثل ذكر المعلومات بشكل خاطىء ومنقوص وبالتالى يؤثر سلبًا فى تكامل المعلومات وتوافرها للمادة المفهرسة.

بطاقة الفهرسة وحقول الوصف:

الأفلام الروائية من مصادر المعلومات التى يواجه فيها المفهرس مجموعة من الصعوبات الفنية، التى تتطلب كفاءة عالية وقدرة على التعامل مع المعلومات تبدأ من اختيار المدخل الرئيسى لبطاقة الفهرسة، مرورًا بتفصيلات الحقول الوصفية واختيار المعلومات المناسبة من المصادر المتاحة.

وسوف نعرض لهذا الموضوع خلال مناقشة بطاقة الفهرسة والتفصيلات المرتبطة بها التى واجهت الباحث أثناء إعداد فيلموجرافية الدراسة.

تحديد المدخل الرئيسى:

يعد اختيار وصياغة المداخل باعتبارها تمثل نقاط الإتاحة Access Points التى يتم تسجيل الوصف الببليوجرافى لأوعية المعلومات تحتها، عملية فكرية

صعبة فى صياغتها واختيارها نظرًا لغياب قواعد معيارية مقننه تحدد كيفية صياغة هذه المداخل باعتبارها مداخل رئيسية للوصول لوعاء المعلومات.(١)

وعادةً ما يكون المدخل الرئيسى باسم المؤلف، أو بالعنوان فى حالات أخرى، والأفلام من المصادر التى لا يمكن أن نختزلها فى مؤلف واحد مثل المخرج، أو كاتب النص السينمائى، لذا فإن عنوان الفيلم يصبح البديل المناسب كمدخل رئيسى للفيلم، وهو ما تم تنفيذه فى فيلموجرافية الدراسة، فاستخدمت عناوين الأفلام كمداخل رئيسية فى بطاقة الفهرسة الخاصة بكل فيلم.

حقول الوصف الببليوجرافى:

عندما كانت فيلموجرافية الدراسة فى مرحلتها الأولى وهى تطبيق استمارة جمع البيانات والمعلومات الموضحة فى الملحق (١٦)، كان الهدف منها تجميع أكبر قدر ممكن من المعلومات عن الفيلم لإمكانية الاستفادة منها فى تحرير المتن، وعند تنظيم المعلومات بشكل وصفى على هيئة بطاقة فهرسة، كان لزامًا على الباحث اختيار مستوى الوصف الذى يتم تطبيقه حسب التفصيلات التى تخدم البحث وتحقق الاستفادة القصوى من المعلومات التى تم تجميعها والحصول عليها من المصادر المختلفة.

وقد استقر الاختيار على المستوى الثانى من الوصف الذى يتضمن حقل العنوان وبيان المسئولية، وحقل النشر، وحقل الوصف المادى، وحقل التبصرة، مع الأخذ فى الاعتبار أن الأفلام ليس لها بيان طبعة، ولا حقل السلسلة، ولا ينطبق عليها حقل التفصيلات المحددة للمادة الذى يستخدم فى فهرسة الخرائط والدوريات وملفات الحاسب الآلى والموسيقى.(٢)

---

(١) محمد فتحى عبد الهادى وآخرون. اتجاهات حديثة فى الفهرسة. القاهرة: مكتبة الدار العربية للكتاب، ١٩٩٧. ص٣٩

(١) محمد فتحى عبد الهادى. المعالجة الفنية لأوعية المعلومات. مصدر سابق. ص ٣٤ ــ ٤١

أولاً: حقل العنوان وبيان المسئولية.

إذا كان عنوان الفيلم أمرًا سهلاً نوعًا ما نظرًا لكون الفيلم لا يحمل سوى عنوان واحد فقط، وإن كانت بعض الأفلام يتم كتابة عناوينها فى إطارات العرض [التترات] بطريقة تختلف عن كتابتها فى الكتيبات الدعائية مثلاً، خاصة الأفلام التى تتضمن عناوينها أرقامًا فتكتب رقمية فى مصدر ولفظية فى مصدر آخر، فإن بيان المسئولية للفيلم يحتاج إلى خبرة المفهرس، الذى يحدد أهمية الأشخاص المسئولين عن الفيلم حسب رؤيته لأهمية هؤلاء الأشخاص فى العمل المفهرس، فقد منحت بعض الدول المنتج صفة المؤلف للفيلم أو صاحب حق المؤلف الأصلى دون أن تعترف للمؤلفين الذين ساهموا بشكل رئيسى فى المصنف السمع بصرى بحق المؤلف وهذه الدول التى يطبق فيها نظام copyright مثل الولايات المتحدة الأمريكية؛ بينما فى المملكة المتحدة يتم اعتبار المخرج هو المؤلف الأصلى للفيلم وفقًا لنظام حقوق المؤلف المقررة لمنتج الفيلم The producers film copyright، بينما تعتبر دول أخرى مثل فرنسا المنتج من المؤلفين الشركاء فى المصنف السمعبصرى مع المخرج وكاتب السيناريو ومؤلفى الصيغة النهائية السينمائية.(١)

وقد اعتمد الباحث الترتيب التالى لبيان المسؤلية وفقًا لمنطقية صناعة الفيلم وترتيب مسئولية الشخص عن فريق العمل، فجاء المنتج فى الرتبة الأولى باعتباره الممول الرئيسى للفيلم والراغب فى صنعه والداعم لكل فريق العمل والمالك لحقوق العرض والتوزيع، ثم المخرج وهو الشخص الذى يقود فريق العمل الفنى الذى يتولى صناعة الفيلم ويشرف عليهم ويؤثر فى كل مراحل الفيلم بدءًا من السيناريو ومرورًا بالتصوير وانتهاءً بالمونتاج وإعداد النسخة النهائية للعرض، ثم كاتب النص السينمائى الذى يقدم البناء الدرامى للفيلم مكتوبًا وموصفًا على الورق، ثم مدير التصوير المسئول عن تحويل السيناريو المطبوع إلى نص مرئى على هيئة لقطات ومشاهد متحركة، وأخيرًا المونتير الذى يعيد ترتيب الأحداث وفقًا للسيناريو المكتوب.

---

(١) ليزيك، دليا. مصدر سابق. ص١٤٦-١٤٨

وقد تم الالتزام بهذا المستوى فى صياغة حقل العنوان وبيان المسئولية لكل فيلم من أفلام الفيلموجرافية وفى حالة عدم وجود الاسم تم وضع الاختصارات التالية: [د. إ] لبيان الإنتاج، [د. م] بالنسبة لاسم المخرج، [د. س] لكاتب السيناريو، [د. ت] لمدير التصوير، [د. ج] للقائم بالمونتاج.

مثال تطبيقى: لحقل العنوان وبيان المسئولية.

الناصر صلاح الدين.

الناصر صلاح الدين [فيلم مرئى]/إنتاج آسيا؛ إخراج يوسف شاهين؛ سيناريو عبد الرحمن الشرقاوى؛ تصوير وديد سرى؛ مونتاج رشيدة عبد السلام.

ثانيًا: حقل بيانات النشر، التوزيع، إلخ.

حقل بيانات النشر والتوزيع من مكونات بطاقة الفهرسة التى تتضمن معلومات مهمة ويمكن أن تشمل معلومات عن الشخص أو الجهه المسئولة عن طباعة وعاء المعلومات المفهرس له، إذا كانت المعلومات عن الناشر غير متوافرة، وتشير قواعد الفهرسة الأنجلو أمريكية المشار إليها فى إضافة اختيارية [٤,٧ ز٢] إلى إمكانية ذكر مكان الصنع[الطبع] واسم الصانع [الطابع] و/أو تاريخ الصنع [تاريخ الطبع] إذا وجد على وعاء المعلومات، وكان هناك اختلاف بينهم وبين مكان النشر [العرض] واسم الناشر [الموزع] وتاريخ النشر [تاريخ العرض] إذا اعتبرت هذه المعلومات ذات أهمية من جانب هيئة الفهرسة.[١]

وبتطبيق ذلك على الأفلام نشير إلى أن الباحث اعتمد المعلومات التالية لتسجيلها فى هذا الحقل لأهميتها لهذا النوع من أوعية المعلومات ذى الخصوصية الفريدة.

بالنسبة لمكان النشر [مكان العرض العام للجمهور] تسجل المدينة التى تم عرض الفيلم فيها عرضًا عامًا لأول مرة، وإذا لم يتوفرهذا البيان يكتب اسم الدولة ويوضع بين معقوفتين.

---

(١) جورمان، ميشيل. بول و.ونكلر. مصدر سابق. ص ٣٥٢

أما الناشر فهو بالنسبة للفيلم [الموزع الداخلى] لأن الموزع الخارجى معنىّ بعرض الفيلم خارج مصر وليس داخلها وهو ما يهمنا، وهناك بعض الآراء التى تعتبر المنتج ناشرًا وهذا يتعارض مع دور الموزع الذى يعد المسئول الأول عن توزيع الفيلم نتيجة شرائه لهذه الحقوق من المنتج المالك الفعلى لنسخة الفيلم.

تاريخ النشر يعنى تاريخ العرض الأول للفيلم داخل مصر، ويفضل كتابته باليوم والشهر والسنة لأهمية ذلك فى الترتيب العام للأفلام حسب تاريخ العرض الأول.

أما المعلومات المتعلقة بالطابع فيتم تسجيلها فى بطاقة الفهرسة، وفقًا لدلالة كل جزء من مكونات الطباعة حسب التفسير التالى:

ــ مكان الطباعة: بالنسبة للفيلم السينمائى هو الدولة التى يوجد بها معمل التحميض، وتم طباعة وتحميض نسخة الفيلم فيها وسوف نلاحظ وجود عدد لابأس به من الأفلام المصرية تم طباعتها وتحميضها خارج مصر.

ــ الطابع: بالنسبة للفيلم هو المعمل الذى تم فيه طبع وتحميض نسخة الفيلم.

ــ تاريخ الطبع: هو تاريخ خروج النسخة الأولى الكاملة والجاهزة للعرض من الفيلم من معمل التحميض ويسجل باليوم والشهر والسنة، هذا التاريخ يعتبره المؤرخون السينمائيون تاريخ الإنتاج، ويختلف تمامًا عن تاريخ العرض ويكتسب هذا التاريخ أهمية كبيرة لأن ترتيب الأفلام وفق هذا التاريخ يغير ترتيب الأفلام تمامًا، كما أنه يعبرعن الفترة الزمنية التى تم تصوير وإعداد الفيلم فيها بدقة أكبر من تاريخ العرض الذى قد يتأخر سنوات عن تاريخ الإنتاج.

مثال تطبيقى: على حقل النشر فقط.

خريف آدم.

القاهرة: اتحاد الإذاعة والتليفزيون، ٢٠٠٥/٣/١٦ (مصر: معمل مدينة السينما، ٢٠٠٢/١٠/١٢)

مثال تطبيقى آخر: على حقل النشر فقط.

الناصر صلاح الدين.

الناصر صلاح الدين [فيلم مرئى]/إنتاج آسيا؛ إخراج يوسف شاهين؛ سيناريو عبد الرحمن الشرقاوى؛ تصوير وديد سرى؛ مونتاج رشيدة عبد السلام. — القاهرة: لوتس للتوزيع، ١٩٦٣/٢/٢٥ (إنجلترا: معامل دنهام،[١٩٦٢])

ثالثًا: حقل الوصف المادى:

الوصف المادى لأى وعاء من أوعية المعلومات هو الذى يحدد شكل ومواصفات الوسيط المتاح به هذا الوعاء، والمواصفات المادية التى تميزه عن غيره من وسائط إتاحة أوعية المعلومات الأخرى، ويتم الحصول على المعلومات الخاصة بهذا الحقل من أى مصدر، وفى فهرسة الأفلام المصرية اعتمدت تسجيل ثلاث معلومات أساسية عن الفيلم هى: تعداد الوحدات المادية للفيلم وفقًا للقواعد [٥,٧ ب١، ٥,٧ ب٢، ٥،٧ ج٣، ٥،٧ ج٤، ٥،٧ د٢] مثل عدد الفصول أو عدد البكرات إذا كان الفيلم متاحًا على بكرات مع توضيح زمن التشغيل بالدقيقة؛ اللون مع توضيح إذا كان الفيلم أبيض وأسود أو ملونًا أو يجمع بين الاثنين؛ وفى الأفلام الصامتة تمت الإشارة إلى ذلك باستخدام الاختصارات المعتمدة، وعرض شريط الفيلم بالميلليمتر.(١)

مثال تطبيقى: على حقل الوصف المادى فقط.

فى بلاد توت عنخ آمون.

٥ فصول [حو ٨٠ د ق]: صا، س x ب؛ ١٦ مم

---

(١) المصدر نفسه. ص ٣٥٣ـ٣٥٧

رابعًا: حقل التبصرات.

يتم عمل تبصرات لوعاء المعلومات لتوضيح المعلومات التى لم تسجل فى حقول الوصف الرئيسية، وعلى مستوى فهرسة الأفلام تبدأ التبصرات بتسجيل أسماء فنانى الأداء أصحاب الأدوار التمثيلية فى الفيلم حسب تسلسلها فى تترات العرض، يليها تبصرات تسجل أسماء الأشخاص الذين شاركوا فى الجانب الفنى مثل: مؤلف الموسيقى التصويرية، ومصمم الديكور، وكاتب القصة والحوار أو الجانب التصنيعى للفيلم ولم تذكر أسماؤهم فى بيانات المسئولية مع تحديد وظيفة كل واحد منهم فى الفيلم.

مثال تطبيقى: على حقل التبصرات فقط.

سنة أولى حب.

تمثيل: نجلاء فتحى، محمود يس، جميل راتب، مريم فخر الدين.

اعتمادات: شارك فى الإخراج عاطف سالم، نيازى مصطفى، حلمى رفلة، صلاح أبوسيف.

ملخص: يعالج فترة ما قبل ثورة يوليو والصراع السياسى بين الوفد والسرايا والإنجليز.

أما عن تطبيق هذه القواعد فى مكتبات حفظ الأفلام السابق الإشارة إليها، فقد تبين للباحث عدم وجود أى شكل أو نوع من الفهارس المتعارف عليها فى الفهرسة الوصفية لمصادر المعلومات المختلفة مثل: فهرس العنوان، أو فهرس المؤلف، أو فهرس الموضوع، يتم تطبيق حقول الوصف المادى المتعارف عليها عند إعدادها، وإنما يقتصر الأمر على عمل نماذج الاستمارات السابق الاشارة إليها كبطاقة فيلمية تحتوى على البيانات الخاصة بالفيلم دون وجود قواعد خاصة أو منطقية أو أولوية فى ترتيب بيان قبل بيان آخر استنادًا إلى قواعد مقننة، هذه المشكلة لم تكن قاصرة على مكتبات حفظ الأفلام فقط، وإنما لاحظها الباحث فى محاولات الضبط الببليوجرافى التى قام بها نقاد سينمائيون ومؤرخون عند إعدادهم لقوائم حصرية للأفلام.

وقد واجه الباحث مشكلات جمة فى محاولتة عمل فهرس للأفلام السينمائية المصرية نتيجة تضارب المعلومات من جهه وتشتتها بين المصادر المختلفة من جهة أخرى، وهى آفة المعلومات المتاحة عن الأفلام المصرية، نتيجة غياب الضبط الدقيق والحرص على تسجيل كل معلومة بدقة، إلى جانب النقل الخاطئ للمعلومات عن كثير من المصادر السابقة دون بذل الجهود الكافية للتصحيح، أو المراجعة والتوثيق، والأمثلة كثيرة ومتعددة فى "دليل الأفلام فى القرن العشرين فى مصر والعالم العربى" ولا يتسع المجال لسردها جميعًا، لكن سأقدم أمثلة للتدليل على ما ذكرته.

فقد ورد صفحة ٣٨٢ أن فيلم الناصر صلاح الدين مدير تصويره هو كليليو والصح وديد سرى، يسجل الدليل المعلومات الخاصة بشركة مصر للتمثيل والسينما مرة بهذا الاسم ومرة أخرى باسم "أستوديو مصر"، مع العلم أن أستوديو مصر هو مكان وأستوديو للتصوير ملحق به دار للعرض وكلاهما تابعين لشركة مصر للتمثيل والسينما؛ ونلاحظ التضارب فى تسجيل المعلومات ففى فيلم عائلة زيزى ذكر أنه إنتاج عباس حلمى، وفى فيلم النظارة السوداء ذكر أنه إنتاج أفلام الاتحاد وهى شركة يملكها عباس حلمى، وفى فيلم سنوات الحب ذكر أنه إنتاج أفلام عباس حلمى، والواضح أن بيان الإنتاج واحد فى الأفلام الثلاثة والصحيح هو شركة أفلام الاتحاد التى أسسها عباس حلمى (راجع ص ٣٨٦: ٣٨٨ من الدليل المشار إليه).

الفهرسة الموضوعية:

الفهرسة الموضوعية للأفلام تساعد على تيسير سبل الإفادة من الأفلام خلال تصنيفها وتنظيمها، وفق القواعد ونظم التصنيف المعمول بها فى معظم دول العالم، بتطبيق خطة تصنيف ديوى العشرى، أو تصنيف مكتبة الكونجرس، كما تساعد عملية وضع رؤوس موضوعات للأفلام فى معرفة المحتوى الموضوعى و/أو

الموضوعات التى يعالجها الفيلم، ومن ثم يمكن حصر الأفلام التى تعالج موضوع معين بسهولة ويسر خلال الضبط الاستنادى الذى يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالفهرسة الوصفية ورؤوس الموضوعات.

الأفلام فى تصنيف ديوى العشرى:

نظرًا للطبيعة الخاصة للفيلم كوعاء ومصدر للمعلومات من حيث الشكل المادى الذى يرتبط بالفهرسة الوصفية، والمحتوى الموضوعى الذى يرتبط بالفهرسة الموضوعية أو التصنيف، الذى يختلف عن أوعية المعلومات التقليدية المعروفة مثل: الكتب، والتقارير، والأدلة، والدوريات المطبوعة.

فإن تطبيق خطة تصنيف دولية مثل خطة تصنيف ديوى العشرى، أو تصنيف مكتبة الكونجرس يعد أمرًا صعبًا يحتاج إلى مهارات خاصة من المصنف، فعندما وضع ملفل ديوى أسس وشعب خطتة الرئيسية العشرة، وخصص للفنون شعبة رئيسة من الشعب العشرة الأولى عام ١٨٧٦، لم يكن يعلم عن الأفلام شيئًا لأنها ببساطة لم تكن قد اخترعت بعد، ولم يكن ليدرك أن مثل هذا النوع من أوعية المعلومات أو مصادر المعرفة البشرية سيمثل أهمية كبيرة فى يوم من الأيام شأن معظم أوعية المعلومات والعلوم التى ظهرت بعد ملفل ديوى، وجعل الخطة ذات نهايات مفتوحة من شأنه أن يستوعب مثل هذه الأنواع من أوعية المعلومات التى تمثل نواة لفروع من المعرفة تستجد، وبالتالى يتم تخصيص مكان لها فى الخطة، ويُمكن للمكتبات التعامل معه كأحد أوعية المعلومات التى يتم اقتناؤها والاستفادة منها.

إلا أن ملفل ديوى لم يخصص للأفلام المكان الملائم لها فى الطبعات التى أشرف عليها بعد ظهور الأفلام وتعدد أنواعها وأشكالها بدءًا من عام ١٨٩٥، حتى اللجنة التى تولت الإشراف على تطوير وتحديث الخطة بعد ملفل ديوى لم تولِ الأفلام الاهتمام اللازم ووضعتها مع وسائل الترفيه فى سلة واحدة.

وعندما ننظر إلى التسلسل الهرمى الذى يتوافر فى الخطة لتسلسل أى موضوع فى الجزئية الخاصة بالأفلام نجد أن الشعب أو التفريعات الدقيقة من الخطة فى موضوع الأفلام تسير وفقًا للتسلسل الهرمى التالى.[1]

٧٠٠ الفنون

٧٩١ الترفيه العام

٧٩١،٤ السينما – الإذاعة – التليفزيون

٧٩١،٤٣ السينما

٧٩١،٤٣٥ أنواع العروض السينمائية

٧٩١،٤٣٥٢ أفلام الدراما

٧٩١،٤٣٥٣ الأفلام التعليمية والوثائقية

٧٩١،٤٣٧ أفلام معينة

تشمل الوصف والنقد للفيلم: ترتب الأفلام هجائيا

فيتضح أن مصطلح الأفلام لم يرد كرأس موضوع إلا فى التفريعة السابعة تحت عنوان أفلام الدراما، كما أن مصدر التفريع الرئيس هو الترفيه العام، الذى جاءت الأفلام التعليمية والوثائقية تحته أيضًا، وبالتالى اعتبرها المشرفون على الخطة من مصادر الترفيه العام.

ووفقًا للخلاصة الأولى لتصنيف ديوى العشرى جاء ذكر كلمة الفنون فى ترتيب حقول المعرفة البشرية فى المرتبة الثامنة بعد العلوم التطبيقية وقبل الآداب، وفى الخلاصة الثانية وتفريعًا من الفنون لم يأتِ أى ذكر لكلمة الأفلام أو السينما باعتبارهما من الفنون الأساسية التى يجب أن يتم تخصيص أرقام رئيسية لها فى حين تم تخصيص أرقام لفنون أخرى مثل الموسيقى والتصوير والرسم والتلوين.

---

(١) ديوى، ملفل. التصنيف العشرى: الجداول. الرياض: دار المريخ للنشر، ١٩٨٦. ص٧٢٢

أما التفريعة الثالثة فلم يأتِ أى ذكر لمصطلح الأفلام أو المصطلحات المرتبطة بالعمل السينمائى ككل فى الأرقام من[٧٩٠: ٧٩٩] فى الوقت الذى خصصت فيه أرقام أساسية لموضوعات أقل أهمية من موضوعات الأفلام مثل [٧٩٣] الألعاب المنزلية، [٧٩٤] ألعاب المهارات المنزلية،[٧٩٥] ألعاب الحظ وجميعها موضوعات تقل فى أهميتها وتأثيرها فى المجتمع عن الموضوعات المرتبطة بالأفلام.

وقد ظهرت بعض المصطلحات كرؤوس موضوعات أساسية لموضوعات ومجالات مرتبطة بالأفلام فى الطبعة الحادية والعشرين من تصنيف ديوى كما أوردها فؤاد إسماعيل فهمى فى آخر إصداراته عن تصنيف ديوى.(١) والتى تتضح خلال الأرقام التالية فى خطة التصنيف والموضوعات التى خصصت لها فى موضوع التصوير السينمائى:

٧٧٨ مجالات محددة وأنواع خاصة من التصوير الفوتوغرافى والتصوير السينمائى والفيديو، والعمليات ذات العلاقة.

٧٧٨،٥ التصوير السينمائى.

٧٧٨،٥٢٣٤٣ الإضاءة فى التصوير السينمائى.

٧٧٨،٥٣٠٢٨٨ الصيانة والتصليح فى مجال التصوير السينمائى.

وتصنف الجوانب الفنية لصناعة السينما والفيديو تحت رقم ٧٧٨،٥، بينما الأعمال عن السينما والتلفاز والإذاعة كأشكال فنية والأعمال الشاملة عن الإنتاج السينمائى والتلفازى فيتم تصنيفها تحت رقم ٧٩١،٤٣، وهو الرقم الخاص بالسينما؛ وتحت رقم ٧٩١،٤٤ وهو الرقم الخاص بالإذاعة؛ وتحت رقم ٧٩١،٤٥ وهو الرقم الخاص بالتلفاز، ومن ثم إذا أردنا معرفة المعالجات المختلفة التى تمت مثلاً

---

(١) فؤاد إسماعيل فهمى. تصنيف ديوى العشرى بين النظرية والتطبيق فى طبعته الحادية والعشرين مع دراسة مقارنة للطبعات السابقة. الرياض: دار المريخ للنشر، ٢٠٠٥. ص٦٦٠-٦٦٣

لمسرحية وليم شكسبير "هاملت" بالوسائل الفنية المختلفة فسوف نجدها تحت الأرقام التالية وفقًا للشكل المتاحة به المسرحية.(١)

٨٢٢,٣٣ النص الأدبى المطبوع لمسرحية هاملت.

٧٩٢،٩٢ الإخراج المسرحى لمسرحية هاملت.

٧٩١،٤٤٧ التسجيل الإذاعى لمسرحية هاملت.

٧٩١،٤٥٧ التسجيل التلفازى لمسرحية هاملت.

٧٩١،٤٣٧ التسجيل السينمائى لمسرحية هاملت.

لذا فالباحث يرى أن وضع ومكانة الأفلام فى خطة تصنيف ديوى يحتاج إلى المراجعة والدراسة والتعديل، لإعطاء الأفلام الأرقام المناسبة والمكانة التى تتلاءم مع أهميتها كمصدر من مصادر المعلومات الذى يعتمد عليه المؤرخون الآن فى كتابة التاريخ، مع ضرورة الفصل بين كون الفيلم وسيلة ترفيه ينطبق مفهومها على نوع معين من الأفلام، وبين ما يمثله من قيمة أدبية وثقافية تنطبق على الأنواع الأخرى من الأفلام والمصادر الثقافية التى تتميز عنها وتتفوق عليها الأفلام من حيث سهولة وسرعة الوصول إلى المستفيدين.

الأفلام فى تصنيف مكتبة الكونجرس:

وُضع تصنيف مكتبة الكونجرس ليُستخدم فى تنظيم وتصنيف المجموعات الكبيرة فى المكتبة التى كانت تتعدى المليون وعاء فى مجموعات كثيرة من مقتنياتها، ولم يكن الهدف من وضعه أن يكون نظامًا عالميًا فى الاستخدام مثل تصنيف ديوى العشرى، لذلك لم يتم وضعه على أساس فلسفى، وإنما وضع على

(١) المصدر نفسه. ص٦٩٢

أساس نفعى يهتم بتلبية احتياجات المكتبة فى قدرتها على استيعاب وتنظيم المجموعات الكبيرة من مصادر المعلومات.[١]

ونظرًا لاعتماد التصنيف وبنائه على مجموعات المكتبة فقد جاءت التفاصيل الدقيقة والتفريعات المتشعبه داخل القوائم كثيرة ومتعددة وهو ما حقق شمولية التصنيف للتفاصيل الدقيقة فى الموضوعات التى يغطيها.

وقد وضعت القائمة الخاصة بتصنيف الفنون تحت إشراف شارلز مارتل، ونشرت طبعتها الأولى عام ١٩١٠، ونشرت الطبعة الثانية عام ١٩١٧، أما الطبعة الثالثة فقد نشرت عام ١٩٢٢ بإشراف كليرنس بيرلى، أما الطبعة الرابعة فقد نشرت عام ١٩٧٠ تحت إشراف ويليام فولكر وهى قائمة موسعة ومراجعة تشمل التقسيمات الفرعية الثمانية للفنون على مايلى:[٢]

N عموميات الفنون البصرية

NA العمارة

NB النحت

NC الرسم. التصميم. الإيضاحيات

ND الرسم بالزيت والنقش

NE المواد المطبوعة

NK الفنون الزخرفية، الفنون التطبيقية، الديكور والزخرفة

NX الفنون عامة

---

(١) شعبان خليفة. تصنيف مكتبة الكونجرس دراسة تأصيلية وخطة قياسية. الإسكندرية: دار الثقافة العلمية، ٢٠٠٧. ص٢٤

(٢) إمروث، جون فيليب. تصنيف مكتبة الكونجرس.... تأليف جون فيليب أمروث؛ ترجمة محسن السيد العرينى. القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٤. ص ٢٢٨- ٢٢٩

وتتضمن القائمة الفرعية NX الخاصة بالفنون عامة الأعمال التي تتناول وسائط الفنون الجميلة ومنها الصور المتحركة والفنون المرئية.

وقد تأثرت هذه القائمة بشكل كبير بالتقسيمات الخاصة بالفنون الجميلة في تصنيف ديوى العشرى، وبالتصنيف الواسع لكتر Cutter؛ ويمكن ملاحظة العلاقة بين تقسيمات قائمة الفنون في تصنيف مكتبة الكونجرس، وتقسيم الفنون في التصنيفات الأخرى التي تأثرت بها خلال التقسيمات الفرعية لمختلف الأشكال والوسائط في القائمة N الخاصة بالفنون البصرية كما توضحها التفريعات التالية:(١)

N1-9211 الفنون البصرية

N 1-59 العموميات

N 61-72 النظرية. الفلسفة. جماليات الفنون البصرية

N 81-390 الدراسة والتعليم والبحث

N 400-3990 متاحف الفن، قاعات الفنون

N 4390-5098 المجموعات الخاصة والجامعون

N 5300-7418 التاريخ

N 7420-7525.8 الأعمال العامة

N 7560-8266 موضوعات خاصة بالفنون

N 8350-8356 الفن كمهنة. الفنانون

N 8510-8553 أستوديوهات الفن، مواد الفن

N 8554-8585 فحص وحفظ الأعمال الفنية

N 8600-8675 اقتصاديات الفن

N 8700-9165 الفن والدولة. الفن العام

---

(١) شعبان خليفة. تصنيف مكتبة الكونجرس.... مصدر سابق. ص٤٣٢

ونلاحظ أن القائمة تحقق شمول التغطية لكل الموضوعات المتعلقة بالفنون البصرية ومنها الأفلام، فسوف نجد كل ما يتصل بنظريات الفن وفلسفته فى القائمة الفرعية N 61-72، كما نجد ما يتعلق بدور العرض السينمائية فى القائمة الخاصة بمتاحف الفن وقاعات الفنون، لكون دور العرض السينمائية من قاعات الفنون الخاصة بعرض الأفلام وتتساوى مع قاعات عرض الفنون التشكيلية، كما خصصت قائمة فرعية N5300-7418 لتاريخ الفن والتى تتضمن ١١٨ رقمًا لتاريخ الفن فى العالم؛ والأمر نفسه بالنسبة لأستوديوهات التصوير والمواد الخام المستخدمة فى صناعة الأفلام وأعمال الترميم والفحص والحفظ للأفلام، واقتصاديات الفن الذى يأتى التسويق السينمائى فى إطار الموضوعات التى يشملها بالتغطية؛ وقد خُصصت القائمة الأخيرة للعلاقة بين الدولة والفن والفن عمومًا.

لذلك يلبى تصنيف مكتبة الكونجرس فيما يتعلق بالفنون عامة والأفلام خاصة أهم التفاصيل الدقيقة المتعلقة بالموضوعات المرتبطة بعملية الإنتاج السينمائى، والفن السينمائى ككل، ويساعد على شمول التغطية فى مكتبات الفنون ومكتبات الأفلام.

أما عن نظم التصنيف الأخرى فتقل أهميتها قياسًا بمدى انتشار استخدامها فى المكتبات الخاصة بالأفلام، ولم يجد الباحث نظام تصنيف مقنن خاص بالأفلام، قامت بإعداده مؤسسة مصرية تهتم بالأفلام بأنواعها وأشكالها المختلفة، وإنما يتم تصنيف الأفلام فى مكتبات الأرشيف القومى، ومكتبة شركة مصر للصوت والضوء والسينما وفقًا لنظام يسمى جوازًا تصنيف، يتم فيه ترتيب الأفلام على الرفوف حسب رقم الكود الدفترى أو رقم الحفظ المدون فى السجلات الخاصة بالمكتبة دون الاعتماد على نظام تصنيف من النظم المعروفة مثل تصنيف ديوى العشرى، وتصنيف مكتبة الكونجرس.

الأفلام ورؤوس الموضوعات:

الهدف من استخدام رؤوس الموضوعات فى تنظيم المحتوى المعرفى لأوعية المعلومات وتحليله، هو التعريف بالموضوعات الفرعية الدقيقة، التى تأتى ضمن سياق الموضوع العام الرئيس لوعاء المعلومات خلال صياغة عناوين دقيقة ومقننة باستخدام الكلمات الدالة التى تعبر عن وتلخص محتوى الموضوعات الفرعية الدقيقة.[1]

ونظرًا لكون المحتوى المعرفى للأفلام يتضمن أكثر من موضوع يمكن تمييزه فى السرد الدرامى للفيلم؛ فإن استخدام ووضع رؤوس موضوعات فى حالة الأفلام يعد أمرًا ضروريًا لتسهيل التحليل الموضوعى لمضمون الفيلم، فنادرًا ما نجد فيلمًا أحادى الموضوع فيتم تحليله موضوعيًا باستخدام رأس موضوع واحد له، وكثير من الأفلام تتضمن أكثر من موضوع يتعلق بالسياسة أو مشكلات المجتمع أو الفقر أو الزواج أو العلاقة بين الرجل والمرأة أو البطالة أو أزمة السكن وغلاء المعيشة، لذلك فإن عمل تحليل موضوعى للأفلام باستخدام رؤوس الموضوعات يساعد فى عملية التحليل الموضوعى لمحتوى الفيلم مما ييسر عملية الضبط والتنظيم والحصر للأفلام التى تتضمن معالجة لموضوع معين ويساعد على ذلك استخدام الترتيب الهجائى فى تنظيم وترتيب رؤوس الموضوعات.

وتفتقد الأفلام المصرية مثل هذا النوع من التحليل والمعالجة المستفيضة، كما تفتقد المعالجات الفنية للفهرسة والتصنيف، ويعد تحليل المحتوى المعرفى لمضمون الأفلام السينمائية فى مجال المكتبات والمعلومات من المجالات البحثية البكر التى تحتاج إلى المزيد من الدراسات الدقيقة للوقوف بدقة ووضوح على طبيعة الموضوعات التى عالجتها وطرحتها الأفلام المصرية على مدى تاريخها تمهيدًا لوضع قائمة رؤوس موضوعات خاصه للأفلام.

---

(١) شعبان خليفة، محمد فتحى عبد الهادى. التحليل الموضوعى للمكتبات ومراكز المعلومات. القاهرة: العربى للنشر والتوزيع، ١٩٩٢. ص ١٤

وبالرجوع إلى قائمة رؤوس الموضوعات العربية الكبرى فى طبعتها الثانية بحثًا عن مدى تغطيتها للأفلام، يمكن تحليل ما جاء بها مـن رؤوس موضـوعات مرتبطة بالأفلام فى ثلاثة نقاط أساسية:[1]

- من حيث نوع الفيلم تضمنت القائمة رؤوس موضـوعات لمعظـم أنـواع الأفلام باستخدام رأس الموضوع المركب الذى يغلب عليه تركيب الـصفة والموصوف ومنها على سبيل المثال لا الحصر: الأفلام السينمائية؛ الأفلام التسجيلية؛ الأفلام التجريبية؛ الأفلام الاستعراضـية؛ الأفـلام البوليـسية؛ الأفلام الدينية؛ الأفلام التعليمية؛ الأفلام الصامتة؛ الأفلام الملونة.
- من حيث العناصر المشتركة فى صناعة الأفلام وإعـدادها فقـد اشـتملت القائمة على معظم هذه العناصر باستخدام رؤوس الموضوعات البـسيطة والمركبة مضافًا إليها التفريعات التى تناسبها مثـل التفريعـات الـشكلية والجغرافية والتاريخية والوجهية ومنها على سـبيل المثـال لا الحـصر: الأفلام ــ تحميض وطبع؛ الأفلام ــ تخزين؛ الأفلام السينمائية ــ إخراج؛ الأفلام السينمائية ــ توزيع؛ الأفلام السينمائية ــ تأليف؛ الأفلام الـسينمائية ــ مصر.
- من حيث المجالات الموضوعية ذات الصلة بالأفلام، فقـد جـاءت رؤوس الموضوعات الخاصة بها متنوعـة باسـتخدام رأس الموضـوع البـسيط والمركب ومنها على سبيل المثال لا الحصر: الأفلام ــ فهرسة؛ الأفلام ــ فهارس؛ الأفلام ــ تصنيف؛ الأفلام ــ كـشافات؛ الأفـلام الـسينمائية ــ إبداع؛ الأفلام السينمائية ــ مهرجانات؛ الأفلام السينمائية ــ نقد.

---

(١) شعبان خليفة، محمد عوض العايدى. قائمة رؤوس الموضوعات العربية الكبرى[٢ مج]. ط٢. القاهرة: المكتبة الأكاديمية، ١٩٩٤.

مع الأخذ فى الاعتبار أن رؤوس الموضوعات المستخدمة فى القائمة قد تم ربطها برؤوس الموضوعات غير المستخدمة من خلال الإحالات بفئاتها المختلفة للربط بين الموضوعات المختلفة والمتنوعة ذات الصلة بالأفلام والسينما.

الضبط الاستنادى للأفلام:

يهدف الضبط الاستنادى Authority Control إلى حفظ الثبات فى رؤوس الموضوعات المستخدمة فى الملف الببليوجرافى المعد لمصدر المعلومات استنادًا إلى ملف الاستناد، الذى يحتوى على مجموعة التسجيلات والرؤوس المستخدمة فى إنشاء الروابط المنطقية بين ملفات الاستناد والملفات الببليوجرافية: أى بين التسجيلات الاستنادية الفردية لمصدر المعلومات وكل التسجيلات الببليوجرافية التى يستخدم لها رأس الموضوع المقنن.(١)

ويرتبط الضبط الاستنادى بشكل أساسى بالفهرسة الوصفية والموضوعية عن طريق الفهارس ورؤوس الموضوعات، فالعلاقة بين الفهرس والضبط الاستنادى أساسية نتيجة للوظيفة التى يؤديها الفهرس باستخدام نقاط الإتاحة بغض النظر عن شكل الفهرس ونوع مصدر المعلومات، وهى وظيفة تسهيل إيجاد مصدر المعلومات بالمكتبة خلال المداخل المتاحة عنه سواء باسم مؤلفه أو عنوانه أو موضوعه، بالإضافة إلى إمكانية تجميع مصادر المعلومات الخاصة بمؤلف معين أو الخاصة بموضوع معين؛ أما العلاقة بين الضبط الاستنادى ورؤوس الموضوعات فهى نتيجة استخدامها فى صياغة الأشكال المختلفة لرؤوس الموضوعات سواء المستخدمة أو غير المستخدمة فى ملف الاستناد.(٢)

---

(١) محمد فتحى عبد الهادى. المعالجة الفنية لأوعية المعلومات.... مصدر سابق. ص ١١٠

(٢) المصدر نفسه. ص ١١٠

فالأفلام من مصادر المعلومات التى تخضع لعمليات الفهرسة الوصفية، ويمكن إعداد أنواع مختلفة من الفهارس لها، أهمها فهرس العنوان الذى يستخدم عنوان الفيلم كمدخل له، وفهرس المؤلف الذى يمكن أن يتم إعداده باعتماد المخرج أو كاتب السيناريو كمؤلف للفيلم وفقًا لرؤية المفهرس وخبرته التى أقرتها المادة الاختيارية الخاصة بحقل العنوان وبيان المسئولية فى قواعد الفهرسة الأنجلو ـ أمريكية فى موضوع تحديد بيان المسئولية للفيلم.

كما يمكن استخدام قوائم رؤوس الموضوعات فى تقنين مجموعة من أشكال رؤوس الموضوعات للفيلم الواحد بحيث تعبر عن موضوع الفيلم باستخدام رأس موضوع رئيس يتم صياغته واستخدامه كرأس موضوع معتمد للوصول إلى الأفلام التى تتناول هذا الموضوع، ومجموعة أخرى من أشكال رؤوس الموضوعات التى تعبر عن الموضوعات الفرعية التى يتضمنها الفيلم، ويتم استخدامها كرؤوس موضوعات غير معتمدة يتم الإحالة منها إلى رأس الموضوع المعتمد. وهكذا يمكن أن تتوافر البنية الأساسية لعمل ضبط استنادى للأفلام المصرية باستخدام الفهارس المعدة ورؤوس الموضوعات المقننه، وذلك فى إطار مشروع قومى لضبط الأفلام المصرية من أجل توفير قاعدة بيانات متكاملة يمكن استخدامها من قبل الباحثين والمهتمين بدراسة الأفلام للحصول على البيانات والمعلومات الأولية التى تحقق أهدافهم.

الضبط الاستنادى لعناوين الأفلام:

يحتاج الضبط الاستنادى لعناوين الأفلام إلى القيام بالعمل الاستنادى لإقرار الشكل النهائى للمفهوم الموضوعى الذى سيتم استخدامه كرأس موضوع معتمد فى التسجيلة الببليوجرافية المعدة للفيلم، وتقرير المفاهيم التى سيتم استخدامها كرؤوس موضوعية غير معتمدة تستخدم فى الاحالات، ففى الأفلام المصرية عند استخدام عناوين الأفلام كمداخل نلاحظ التفاوت اللغوى بين العناوين فنجد عناوين باللغة العربية الفصحى، وعناوين باللغة العامية، وعناوين وسطى بين العامية والفصحى وعناوين ليس لها دلالة أو معنى.

كما أن التركيب اللغوى لعناوين الأفلام المصرية يتفاوت بين العناوين التى تأتى فى صيغة الجملة الاسمية والجملة الفعلية [حوالى ٦٠٠ فيلم] منها (جفت الأمطار، أنا الماضى، يحيا الحب، السقا مات) والعناوين التى تأتى فى صيغة التركيب الوصفى [حوالى ٤٨٠ فيلم] منها(الزوجة السابعة، الطريق المسدود، الليالى الطويلة) والعناوين التى تأتى فى صيغة التركيب العطفى [حوالى ٢٤٠ فيلم] منها (الحلال والحرام، الإنس والجن، الأبيض والأسود) والعناوين التى تأتى فى صيغة التركيب الإضافى[حوالى ٩٠٠ فيلم] منها (أنشودة الفؤاد، معبودة الجماهير، أولاد مصر).

بالإضافة إلى العناوين المفردة من كلمة واحدة أو أسماء الأشخاص أو الجملة المكونة من أكثر من كلمتين، والعناوين المبهمة والغامضة التى لا تعبر عن مفهوم موضوعى مكتمل المعنى يمكن فهمه بمجرد قراءة العنوان، وتحتاج إلى تفسير المعنى المقصود وتوضيحه من العنوان ودلالته، ومنها الأفلام التى تتضمن الأرقام الحسابية والحروف فى عناوينها دون معنى واضح، مثل أفلام(٤-٢-٤؛ ٥٠٠١؛ تيتاوونج؛ نادوجا؛ دهب؛ دنانير؛ سيجارة وكاس؛ كيلو ٩٩؛ هـ ٣؛ فيفازالاطا؛ خمسة باب؛ سمع هس؛ آى آى؛ توت توت؛ مستر دولار؛ خلطبيطة؛ استاكوزا؛ حلق حوش؛ هارمونيكا؛ الكافير؛ بونو بونو؛ فل الفل؛ شورت وفانلة وكاب؛ الكاش ماشى؛ جرانيتا؛ كيمو وأنتيمو؛ أشتاتًا أشتوت).

لا تعبر هذه العناوين عن مضمون الفيلم فى معظم الأفلام التى تحمل مثل هذه العناوين، وإنما تم وضعها للفت الأنظار وجذب المشاهدين، ويستند العنوان إلى دلالة هامشية فى الفيلم تم توظيفها فى العنوان لخدمة الأغراض التسويقية للفيلم.

ويعتقد الباحث أن التنوع فى صياغات عناوين الأفلام وتراكيبها اللغوية ومستواها اللغوى يجعل صياغتها وتقنينها أمرًا فى غاية الصعوبة، وهى من المشكلات التى تواجه الضبط الاستنادى عمومًا فى المصادر العربية، ويمكن التعامل مع عنوان الفيلم كوحدة واحدة ذات دلالة تعبر عن مصدر من مصادر المعلومات لا يمكن التدخل لتغييره أو تعديله أو إعادة صياغته لتقنينه وفقًا للقواعد المتبعة، يتم الوصول للفيلم خلاله، لذلك فالعنوان ككل يعد نقطة إتاحة أو وصول إلى الفيلم.

أما على المستوى الموضوعى فمساحة المرونة هنا كبيرة، نظرًا لإمكانية صياغة أكثر من رأس موضوع للفيلم الواحد للتعبير عن الموضوع الرئيس والموضوعات الفرعية التى يعالجها الفيلم، لذلك يمكن إعداد ملف الاستناد الموضوعى للأفلام من خلال تقنين عدد من رؤوس الموضوعات للفيلم، مع ضرورة عمل الإحالات المناسبة للربط بين رأس الموضوع المعتمد ورؤوس الموضوعات غير المعتمدة.

الضبط الاستنادى للأسماء:

إذا كان الضبط الببليوجرافى لمصادر المعلومات يمثل تحديًا كبيرًا للمفهرسين أثناء عملية الوصف الببليوجرافى لمصادر المعلومات، فإن عملية صياغة الأسماء سواء مادية أو معنوية من العمليات المهمة لعملية الضبط سواء على مستوى الوصف الببليوجرافى أو رؤوس الموضوعات التى تقنن للتعبير عن المحتوى الموضوعى للمصدر.[(١)]

فعملية الضبط الاستنادى لأسماء العاملين أو المشتركين فى صناعة الفيلم، سواء كانت لأشخاص ماديين من ممثلين وفنيين، أو أشخاص معنويين مثل شركات الإنتاج والتوزيع، تواجه المشكلات نفسها التى تواجه الضبط الببليوجرافى للأسماء فى مصادر المعلومات الأخرى نتيجة تنوع عناصر الاسم، وتنوع عناصر الشهرة خصوصًا العاملين فى الأفلام، وعدم وجود تشريع يقضى باختيار كل شخص للقب معين يعرف به، إلى جانب عدم وجود قواعد موحدة تحدد شكل المدخل للاسم العربى.

لذلك يتطلب الضبط الاستنادى للأسماء ضرورة إعداد ملف استناد موحد للأسماء حتى لا تتعدد أشكال الاسم الواحد، والحاجة إلى قواعد موحدة تحدد شكل المدخل للاسم العربى.[(٢)]

---

(١) محمد فتحى عبد الهادى وآخرون. اتجاهات حديثة فى الفهرسة. مصدر سابق. ص٣٩-٤٠

(٢) محمد فتحى عبد الهادى. المعالجة الفنية لأوعية المعلومات.... مصدر سابق. ص١١٩

تطبيقًا على أسماء العاملين فى الأفلام، ونظرًا لاستخدام الغالبية العظمى منهم لأسماء شهرة تختلف تمامًا عن أسمائهم الفعلية، فإن استخدام اسم الشهرة فى حالة الضبط الاستنادى لأسماء العاملين فى الأفلام يعد منطقيًا كونه الاسم الذى يعرف به الممثل أو المخرج فى أوساط الجماهير والباحثين، فعلى سبيل المثال يعد محمد جابر من أشهر الممثلين السينمائيين فى مصر وله العديد من الأفلام السينمائية المهمة، للوهلة الأولى عند استخدام هذا الاسم كمدخل فى ملف الاستناد للبحث عن أفلام هذا الممثل ستكون نتيجة البحث صفر، أما إذا تم تغيير الاسم إلى نور الشريف وهو اسم الشهرة لنفس الشخص فإن نتيجة البحث سوف تختلف تمامًا؛ الأمر نفسه فيما يخص أسماء العاملين فى المجالات الفنية الأخرى فى الفيلم، فيفضل استخدام اسم بركات بدلاً من هنرى بركات لكون الأول أكثر شهرة من الثانى، وحسنوف بدلاً من حسن محمد حلمى فالأول معروف كمونتير أما الثانى فلا يعرفه سوى النقاد أو المؤرخين، ويأتى هذا الاختلاف نتيجة كتابة أسماء الشهرة فى تترات الأفلام، ومن ثم يكتسب شهرة وانتشارًا على نطاق أكبر من الاسم الحقيقى للشخص نفسه.

الخلاصة:

خلُصت دراسة الحفظ والمعالجة الفنية للأفلام إلى عدة نتائج يمكن تلخيصها وصياغتها فى النقاط التالية:

- فيما يخص المعايير الدولية للحفظ ما زال تطبيق هذه المعايير فى مصر معيبًا لا يتماشى مع المعايير الدولية المطبقة فى الأرشيفات والمكتبات الفيلمية فى الدول الغربية.
- يعانى الأرشيف القومى المصرى للفيلم من مشكلات عدة تتعلق بالحفظ ومعاييره وتقنياته والمعالجة الفنية على مستوى الفهرسة والتصنيف، مما

أدى إلى تعرض مقتنياته من الأفلام للتلف نتيجة سوء الحفظ والتخـــزين وعشوائية حفظ البيانات والمعلومات الخاصة بالأفلام.

- توجد فجوة كبيرة بين مفهوم المكتبات الأرشيفية للأفـــلام فـــى مـــصر، ونظيرتها فى الدول الأجنبية.
- لا توجد فهرسة حقيقية للأفلام المصرية، ومـــن ثـــم لا يوجـــد فهـــرس منضبط معد بطريقة علمية وبتقنين من تقنينات الفهرسة المعروفة، يمكن أن يوفر معلومات صحيحة ومنظمة عن الأفلام.
- توجد عشوائية فى تسجيل البيانات الأساسية التى تستخدم فـــى الفهرســـة على المصادر المحددة للمعلومات نتيجة غياب جهـــه مـــسئولة تفـــرض وضع هذه البيانات بشكل صحيح.
- يوجد قصور واضح فى تغطية خطط التصنيف للأفلام والموضـــوعات المتصلة بها خاصة فى تصنيف ديوى العشرى الذى يحتاج إلـــى إعـــادة النظر فى وضع الأفلام ضمن وسائل الترفيه العـــام، وزيـــادة الأرقـــام الأساسية المخصصة للموضوعات الرئيسية المهمة المرتبطـــة بـــالأفلام بأنواعها وأشكالها المختلفة.
- هناك حاجة ملحة لتقنين قائمـــة رؤوس موضـــوعات للأفـــلام تغطـــى الموضوعات التى تعالجها الأفلام وتكون أداة يُعتمد عليها فى دراســـات تحليل المضمون للأفلام المصرية.
- الضبط الاستنادى للأفلام يمثل جزئية مهمة مازال غائبة عـــن الأفـــلام المصرية تحتاج إلى ضبط وتقنين للأسماء والموضوعات التى تعالجهـــا الأفلام بالاعتماد على قوائم معيارية يتم الاعتماد عليها، وتعد مـــن قِبـــل المتخصصين فى علم المكتبات والمعلومات بالتعاون مع المتخصـــصين فى العلوم والفنون السينمائية خاصة والفنون عامة.

الفصل السابع

إتاحة الأفلام المصرية واسترجاعها

تمهيد:

الإتاحة هى المحور الثالث من محاور الدراسة الأساسية، وسيتم دراستها وتحليلها من خلال عدة موضوعات رئيسية ذات صلة مباشرة بالإتاحة، تبدأ بمفهوم الإتاحة كمصطلح وعلاقته بالمصطلحات، والمفاهيم الأخرى؛ التى تؤدى المعنى نفسه أو الوظيفة، وما إذا كانت هذه المصطلحات تصلح كمرادفات للإتاحة أم لا. ثم بعد تحديد مصطلح الإتاحة يعرض الباحث التطور التاريخى للإتاحة منذ نشأة الأفلام وتقديمها للجمهور؛ للارتباط الوثيق بينهما، وبما أنَ الإتاحة تتخذ أكثر من طريقة ــ أو وسيلة ــ للوصول بالفيلم إلى المتلقى؛ فمن المهم دراسة الإتاحة المعيارية للأفلام وهل يمكن اعتبارها بثا انتقائيا للأفلام؟ وما إذا كانت تختلف عن الإتاحة العامة.

بعد ذلك تناقش الدراسة الإتاحة فى إطار القوانين المنظمة لها فى مصر، وما إذا كانت تتناسب مع مفهوم الإتاحة، والإجراءات المتبعة؛ لإتاحة الأفلام عبر القنوات الشرعية التى تسمح بإتاحة الأفلام للجماهير والباحثين، ثم المؤسسات المختصة وذات الصلة بالإتاحة فى مصر, ودورها فى تيسير سبل الوصول للأفلام، وفى نهاية الدراسة تعرض للقضايا المرتبطة بالإتاحة وتأثيرها الإيجابى، أو السلبى على عملية الإتاحة ككل، وكيفية معالجة هذه القضايا لتحقيق الهدف من الإتاحة بالوصول بالأفلام للجماهير.

مفهوم الإتاحة، وعلاقته بالنشر، والعرض، والتوزيع:

تتخذ الإتاحة أشكالاً مختلفة منها الإتاحة المجتمعية والمؤسسية والنفسية والفكرية والببليوجرافية والمادية أو الطبيعية؛ ويتحدد كل شكل منها وفقًا لمدى حاجة مجتمع المستفيدين إلى المعلومات وأنواعها.[1]

(١) لانكستر، ويلفرد، شارون ل بيكر. خدمات المكتبات والمعلومات ... . الرياض : مكتبة الملك عبد العزيز العامة، ٢٠٠٠م =١٤٢١ هـ. ص٤٧ـ٤٨

ويستخدم الإتاحة مصطلحًا لوصف نظام يسمح للمستفيدين بالوصول إلى مصادر المعلومات المختلفة، كما تعنى القدرة على الدخول إلى نظام معين، وتحقيق الاستفادة المحتملة منه، وترتبط الإتاحة بمجموعة من القوانين، والتعليمات التى تحدد على أساسها حقوق المستفيدين فى الوصول بشكل محدد إلى مصادر المعلومات باستخدام الأدوات المتاحة لذلك؛ وتتميز الإتاحة بتنوع وسائلها فى الوصول المباشر، وغير المباشر إلى مصادر المعلومات باستخدام شبكة المعلومات الدولية Internet خلال المكتبة باستخدام قواعد البيانات المتاحة للمستفيدين والأدوات التى توفرها المكتبة مثل الفهارس، والقوائم البيليوجرافية.(١)

أماً البعد الآخر للإتاحة؛ فيتعلق بالقدرة على الحصول على المعلومات والخدمات خلال تقليل الصعوبات والمعوقات التى تحول دون سهولة الوصول وسرعته، لذلك تعمل الدول المتقدمة على تسهيل القوانين التى تحكم عملية الإتاحة، خصوصًا المتعلقة باستخدام شبكة الإنترنت خلال تحديث الأنظمة التكنولوجية المستخدمة؛ والعمل على تقليل التكلفة المادية التى يتحملها المستفيدون.(٢)

ترتبط الإتاحة بعدة مصطلحات أخرى — قد تتفق فى تعريفها فى جزء كبير من المعنى الذى تعنيه الإتاحة بالنسبة للأفلام — يقصد بها العرض العام، والتوزيع مثل مصطلحات: العرض، والتوزيع، والنشر، والبث والأداء العلنى، والتوصيل العلنى، وما يهم هذه الدراسة هو مناقشة مفهوم الإتاحة من وجهة نظر علم المعلومات، الذى يعتبر إيصال المعرفة وسهولة الوصول إليها والحصول عليها أيًا كان مصدرها، وبثها واسترجاعها من أهم معاييره، كما حددها معهد علماء المعلومات ببريطانيا، وهى وجهة النظر المرتبطة بالتخصص الذى تنتمى إليه الدراسة، وتحرص على الالتزام بها.(٣)

---

(١) Wikipidia. Accessibility. (Cited at 7/12/2006) Available at: http:// en.wikipedia.org/wiki/film- accessibility

(٢) Wikipidia. Accessibility.... Op.cit.

(٣) فيكرى. براين كامبل، ألينا فيكرى . مصدر سابق . ص ٤٠٣

فقد ارتبطت الأفلام منذ نشأتها بالجمهور [المستفيدين] الذى يُقبل عليها، ويشاهدها خلال العرض العام لها، وهى مصنف سمعى بصرى ذو طبيعة خاصة، جاء مصطلح الإتاحة مرتبطًا بهذا المصنف من وجهة النظر الفنية والسينمائية مستخدمًا أكثر من معنى لتحقيق الهدف ذاته، فارتبط بالتوصيل، والأداء العلنى الذى جاء تعريفه فى المادة (١٣٨) من القانون المصرى لحماية الملكية الفكرية رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ أنه "أى عمل من شأنه إتاحة المصنف بأية صورة من الصور للجمهور مثل: التمثيل، أو الإلقاء، أو العزف، أو البثّ بحيث يتصل الجمهور بالمصنف عن طريق الأداء، أو التسجيل الصوتى، أو المرئى أو المسموع اتصالاً مباشر" وبالتالى يتضح أنَّ الأداء العلنى هو فى مضمونه يعنى إتاحة وبثا للمصنف يُعنى بالكيفية المستخدمة فى الأداء سواء التمثيل، أو الإلقاء، أو العزف، أو البث خلال عدة وسائل مثل التسجيل الصوتى، والمرئى.

كذلك ارتبطت الإتاحة بعدة مصطلحات مثل: النشر، والعرض، والتوزيع، والبث، وما إذا كانت العلاقة بين هذه المصطلحات علاقة طردية تصل فى النهاية إلى معنى ومفهوم واحد؛ يمكن تحديده وإجماله فى مصطلح واحد هو الإتاحة، وإذا ما تم دراستها خلال الأفلام تتضح صحة هذه العلاقة الطردية التى تربط بين الإتاحة وهذه المصطلحات أم لا؟ ومناقشتها مناقشة موضوعية.

الإتاحة وعلاقتها بالنشر:

مصطلح النشر يستخدم كثيرًا؛ للتعبير عن إتاحة مصادر المعلومات المطبوعة، ومعناه إتاحة الرسالة الفكرية التى ينتجها العقل البشرى على وسيط خارجى [الورق] بحيث تصبح قابلة للتداول بين الناس بسهولة ويسر، والنشر المطبوع عملية معقدة تمر بثلاث مراحل أساسية هى مرحلة التأليف [تحرير النص] التى يتم فيها وضع الأفكار والمعلومات التى تعبر عن الرسالة الفكرية [المضمون] فى إطار منطقى قابل للفهم والتلقى؛ أما المرحلة الثانية فهى مرحلة التصنيع [الطباعة] التى يتم فيها تصنيع عدد من النسخ وطباعتها؛ لكى تصل إلى أكبر عدد

من الناس؛ أما المرحلة الثالثة فهى مرحلة التوزيع والتسويق بمعنى توصيل الرسالة الفكرية التى صيغت على شكل كتاب إلى المستفيدين [الجمهور] وبذلك تكتمل عملية النشر بالنسبة للكتب والمصادر المطبوعة عمومًا.(١)

وعندما نربط بين مفهوم الإتاحة للأفلام، ومفهوم النشر للكتب خلال هذا المفهوم المحدد للنشر نجد أن كلا المصطلحين يحمل الدلالة نفسها. ويعبر عن المعنى نفسه، وإن اختلف الوسيط الذى تتاح أو تطبع عليه الرسالة الفكرية؛ فالفيلم والكتاب من مصادر المعلومات المرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالناس، وتفقد قيمتها وأهميتها إذا لم تصل إلى الناس، لتوصيل الرسالة الفكرية التى تحملها.

وعملية الإتاحة بالنسبة للأفلام لا تختلف كثيرًا عن عملية النشر للكتب، فالإتاحة للفيلم تعنى إتاحة الرسالة الفكرية للمؤلف ــ وهو هنا كاتب السيناريو بالدرجة الأولى ــ وإن تدخل آخرون مثل: المخرج أو المنتج أو المونتير فى تعديل محتوى هذه الرسالة ومضمونها، إلا أن ذلك يتم بالتوافق مع كاتب السيناريو باعتباره المؤلف الأصلى للعمل ككل، عبر وسيط [شريط الفيلم] بحيث يصبح الفيلم قابلاً للتدول بين الناس بسهولة ويسر خلال العرض العام.

وتمر الإتاحة للأفلام بالمراحل الثلاث نفسها التى يمر بها النشر للكتاب، وهى مرحلة التأليف [كتابة القصة والسيناريو والحوار] التى يتم فيها وضع القصة والمعالجة الدرامية لأحداثها وتقسيمها إلى فصول، ومشاهد، ولقطات يمكن أن تعبر عن الرسالة الفكرية [المضمون] فى إطار منطقى قابل للفهم والتلقى؛ والمرحلة الثانية هى مرحلة التصنيع [التصوير والمونتاج] التى يتم فيها تصنيع الفيلم من خلال تحويل اللقطات التى تم صياغتها على الورق إلى صور متحركة تعبر عن أحداث القصة وتجسدها، والبناء الدرامى للموضوع، وتوظف هنا وسائل عديدة لخروج الصورة بشكل يعبر عن الموضوع بدرجة كبيرة مثل: الديكور، والإضاءة، والموسيقى التصويرية، والمؤثرات، وبعد انتهاء التصوير يتم عمل المونتاج وإعادة ترتيب لقطات الفيلم وفقًا للتسلسل المنطقى والزمنى للأحداث وتستخدم الموسيقى،

---

(١) شعبان خليفة. فذلكات فى أساسيات النشر الحديث . القاهرة : العربى للنشر والتوزيع، ١٩٩٢. ص٩-١٢

والمؤثرات كعوامل مساعدة على تجسيد الحدث، وبانتهاء المونتاج تصبح نسخة الفيلم النهائية جاهزة لكى تصل إلى أكبر عدد من الناس؛ عبر المرحلة الثالثة وهى مرحلة التوزيع والتسويق [العرض العام] بمعنى توصيل الرسالة الفكرية التى صيغت على شكل فيلم إلى الجمهور [المستفيدين] وبذلك تكتمل عملية الإتاحة [النشر] بالنسبة للأفلام عمومًا.

لذلك يمكن القول إن الإتاحة نشر، والنشر إتاحة من منظور علم المكتبات والمعلومات ــ وإن اختلف مصدر المعلومات ــ وإن مصادر المعلومات على الرغم من تنوعها واختلافها من حيث الشكل والنوع واختلاف طرق إعدادها وتصنيعها وتوصيلها إلى المستفيدين منها، فإنها فى النهاية تهدف إلى توصيل الرسالة الفكرية التى ينتجها العقل البشرى إلى الناس وهذا الاختلاف والتنوع يثريها ويؤكد قدرتها على الوصول إلى كل الفئات، بمستوياتها الثقافية المختلفة.

الإتاحة، والعرض العام للفيلم:

إذا نظرنا إلى الإتاحة باعتبارها عملية العرض العام للفيلم على الجمهور، فإننا بذلك نختزل عملية الإتاحة ونقلص معناها، ومفهومها الشامل الذى يعد العرض العام جزءًا منه، أو مرحلة مكملة لعملية الإتاحة ككل، لذلك؛ فالباحث يعتبر التعريفات التى تعتبر الإتاحة مساوية للعرض العام هى تعريفات قاصرة، وناقصة لا تعبر بدقة عن المعنى الدقيق للإتاحة، الذى يرتبط بالوصول إلى الأفلام كمصادر للمعلومات ليس للجمهور، أو المستفيدين فقط خلال العرض العام، وإنما للباحثين خلال إتاحة البيانات، والمعلومات، والأفلام نفسها للباحثين الذين يقومون بدراستها، وإعداد بحوثهم العلمية عنها، كما يحتاج إليها المؤرخون المهتمون بالتأريخ لأحداث معينة تناولتها الأفلام، وجسدتها بالصوت والصورة، وهنا تتخلى الإتاحة عن مفهوم العرض العام، لتصبح أقرب إلى البث الانتقائى للمعلومات التى تتضمنها أو الأحداث التى تجسدها، خاصة عند السماح بالوصول إلى الفيلم، ومناقشة أو طرح قضية معينة ومناقشتها خلال الطرح الذى تم لها فى الفيلم، وهنا تصبح الإتاحة معيارية [٣/٧] موجهة إلى فئات معينة، وليس إلى الجمهور العام المختلط الذى يشاهد الفيلم فى دار العرض ثم يذهب لا يلوى على شيء.

الإتاحة والتوزيع:

نظرًا للطبيعة الخاصة للفيلم كمُنتج ثقافى يتاح عبر وسيط مادى له طبيعه شديدة الخصوصية [شريط ٣٥مم] التى لا تسمح بإتاحته للجمهور؛ لكى يقتنيه بالشراء والاحتفاظ به لاسترجاعه وقراءته [مشاهدته] فى وقت لاحق — انتهت هذه الخصوصية بظهور شرائط الفيديو — فقد ظهرت شركات التوزيع التى تعمل على نشر الفيلم، لعرضه على نطاق واسع فى الداخل والخارج باستخدام نسخ محدودة من الفيلم، لا تتاح للبيع للجمهور توزع على دور العرض السينمائية؛ لتكرار عرضها على الجمهور داخل صالة العرض.

وقد ظهر التوزيع فى وقت مبكر مع بداية إنتاج وعرض الأفلام السينمائية فى مصر، وهنا سؤال مهم يطرح نفسه مفاده هل يمكن اعتبار الموزع ناشرًا؟ يتساوى فى الوظيفة والمهمة مع الناشر بالنسبة للكتاب، ويحتل المكان نفسه فى حقل بيانات النشر فى بطاقة الفهرسة، والعلاقة بينه وبين المنتج الذى تعده بعض الدول — ومنها مصر— بمثابة الناشر للفيلم فى حين تعده دول أخرى مثل: أمريكا، وفرنسا مؤلفًا للفيلم وليس ناشرًا.(١)

الإجابة عن هذا السؤال ليست سهلة؛ نظرًا للاختلاف الواضح بين الكتاب والفيلم كمنتج ووعاء ومصدر للمعلومات؛ فالكتاب يتاح عن طريق تعدد النسخ، ومن ثم يرتبط مفهوم نشره بمدى توزيع النسخ المعدة ووصولها إلى المستفيدين [القراء والباحثين] ويكون الناشر والموزع فى حالة الكتاب هو المنتج الذى يتحمل تكاليف الطباعة وتعدد النسخ — أحيانًا يقوم المؤلف بهذا الدور — أما القائم بعملية الطباعة نفسها؛ فيأتى فى مرتبة أقل أهمية على الأقل فى حقل بيانات النشر فى بطاقة الفهرسة، أما الفيلم، فهو مصنف يتاح للجمهور بتعدد النسخ التى يمكن أن يمتلكها الموزع لإتاحتها للجمهور، أو المستفيدين خلال شراء حق عرض الفيلم وتوزيعه من المالك الأصلى للنسخة الأصلية [النيجاتيف السالب] لفترة زمنية محددة، وهو المنتج الذى يكتفى ببيع حقوق العرض والتوزيع، بل أحيانًا يقوم المنتج بدور الموزع للفيلم الذى أنتجه فيجمع بين الوظيفتين، كمنتج وموزع.

---

(١) ليبزيك، دليا. مصدر سابق . ص١٤٧

وبالتالى يصبح مفهوم الناشر بالنسبة للفيلم مرتبطًا أكثر بالموزع، أو عملية التوزيع أكثر من ارتباطه بالمنتج الذى يقتصر دوره على مجرد التمويل المادى لعملية إنتاج الفيلم كمنتج ثقافى مثل الكتاب، لكونه مؤثرًا فى المضمون، والمحتوى الفكرى للفيلم عكس الناشر فى حالة الكتاب الذى لا يتدخل فى المحتوى الفكرى الذى يتضمنه الكتاب، إنما يملك الحق فى قبول نشره كما هو دون تدخل أو رفضه.

ويتوافق اعتبار الموزع ناشرًا فى حالة الأفلام مع المعاهدات، والاتفاقات الدولية التى اعتبرت المنتج مؤلفًا مشاركًا للفيلم، ومالكًا لحق بيعه، والترخيص بعرضه، كما أن الموزع يؤثر تأثيرًا كبيرًا فى عملية إنتاج الفيلم خلال المساهمة غير المباشرة فى إنتاجه خلال سُلف التوزيع التى يمنحها للمنتج أثناء إنتاج الفيلم مقابل شراء حقوق توزيعه سواء داخليًا أو خارجيًا.

لذلك فقد استخدم الموزع كناشر فى حقل بيانات النشر عند فهرسة الأفلام، واعتبار المنتج مؤلفًا مشاركًا للفيلم يتم إدراجه فى حقل العنوان وبيان المسئولية بالتوافق مع المخرج، وكاتب السيناريو، ومدير التصوير، والمونتير، للتكامل الذى يتحقق بالتعاون بينهم فى تأليف الفيلم، والمساهمة المؤثرة فى المحتوى والمضمون لكلٍ منهم.

ويمكن القول فى ختام هذه الجزئية إن الارتباط بين الإتاحة، والنشر، والعرض، والتوزيع ارتباطًا وثيقًا يتفق فى المبنى والمعنى، ويختلف فى المصطلح المعبر عن هذا المعنى، ويمكن اعتبارها مرادفات توصل إلى معنى واحد، ولكنها ـ جميعًا ـ تهدف إلى توصيل الرسالة الفكرية أو مضمون ما أنتجه العقل البشرى [كتاب أو فيلم] عبر وسيط معين [الورق أو شريط الفيلم] وأيًا كانت الطريقة التى تستخدم لإتاحته وتوصيله [النشر أو العرض] إلى المستفيدين أو الجمهور المستهدف بهذه الرسالة.

التطور التاريخى للإتاحة:

توصلت الدراسة فى الجزئية السابقة إلى أن الإتاحة تعنى النشر، والعرض، والتوزيع والبث للرسالة الفكرية التى ينتجها العقل البشرى، باستخدام الوسيط المناسب للجمهور، وتعرض الدراسة فى هذه الجزئية للتطور التاريخى للوسائل المستخدمة فى إتاحة الأفلام على مدى تاريخ الأفلام المصرية خلال استعراض كيفية وصول الفيلم إلى الجمهور فى بدايات السينما، مرورًا بالتطورات التى لحقت بالوسائل المستخدمة فى إتاحة الأفلام ونقلها وتوصيلها.

العروض الأولية:

بدأت العروض الأولية، للأفلام فى ١٨٩٥/١٢/٢٨، عندما قام الأخوان لوميير باستئجار الصالون الهندى الكبير بمقهى الجراند كافيه بباريس مقابل ٣٠ فرنكًا يوميًا، وقدما أول عرض سينماتوغرافى للجمهور الذى بلغ ٣٥ شخصًا بمقابل مادى يساوى فرنكًا واحدًا للشخص الواحد، فكان الصالون الهندى أول دار عرض سينمائى فى العالم يتم عرض وإتاحة الأفلام فيها للجمهور العام.[(١)]

أما العروض الأولية فى مصر؛ فقد بدأت فى مدينة الإسكندرية وتحديدًا فى صالة بورصة طوسون باشا عندما تم تركيب أجهزة السينماتوجراف المستخدمه فى عرض الأفلام للجمهور مقابل أربعة قروش للرجال وقرشين للأولاد، وتم العرض الأول فى ١٨٩٦/١١/٥، وهو تاريخ بداية العروض السينمائية على أرض مصر، والذى تلاه بعد ذلك أول عرض فى القاهرة فى ١٨٩٦/١١/٢٨ فى صالة حمام

---

(١) على شلش. النقد السينمائى ... . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦. ص١٣

شنيدر؛ وقد نظم العرضين فى الإسكندرية والقاهرة الفرنسى هنرى ديللو ستروجلو الذى يعد أول موزع فى تاريخ الأفلام ــ عمومًا ــ فى مصر.[١]

لم تكن الأماكن التى استخدمت فى تقديم العروض الأوليــة مجهــزة، لكــى تكون دور عرض سينمائية، وإنما كانت أماكن عامة يرتادها النــاس، لأغــراض أخرى بعضها خاص بالترفيه، أما دار العرض السينمائية التى تخــصص لعــرض الأفلام فقط بالمفهوم الذى نعرفه اليوم فتم إنشاؤها بعد ذلك من خلال الشركات التى أنشئت، وتخصصت فى امتلاك دور العرض السينمائية، وتوزيع الأفلام.

دور العرض السينمائية:

يرتبط التأريخ للسينما بتاريخ ظهور دور العرض السينمائية، وليس ظهــور الأفلام فقط، فتاريخ السينما المصرية يبدأ بتاريخ بداية العروض الــسينمائية علــى أرض مصر، وهى قضية تم حسمها فــى الفــصل الأول، أمــا أول دار عــرض سينمائية متخصصة فى عرض الأفلام فقط، فقد تم تأسيسها فى مدينة الإســكندرية على يد هنرى ديللو ستروجلو وهى "سينماتوجراف لوميير" الــذى قــام بتجهيــز، وتركيب أجهزة العرض، لعرض الأفلام للجمهور بموجب الامتياز الــذى حــصل عليه من الحكومة المصرية، وقد بدأ ستروجلو بعرض الأفلام التى صورها مــسيو بروميو المرسل من شركة سينماتوغراف لوميير لتصوير بعض الأفلام فى مــصر وقدم أول عرض فى هذه الدار فى ١٨٩٧/١/٣٠ مقابــل ثلاثــة قــروش للفــرد الواحد.[٢]

وتوالى بعد ذلك تأسيس دور العرض التى سيطر اليهود على معظمها؛ ففى عام ١٩٠٥ أسس اليهودى شارل باتيه(١٨٦٣-١٩٥٧) قاعة للعروض الــسينمائية فى الإسكندرية هى"باتيه بالاس" بشارع طوسون، كما أسس دار عرض أخرى فى

---

(١) أحمد الحضرى . تاريخ السينما المصرية ... . مصدر سابق. ص١٩-٢٦

(٢) أحمد الحضرى . المصدر نفسه . ص٣٦

القاهرة وأصبح له وكيل دائم فى مصر، وفى عام ١٩١١ أسس اليهودى إيلى موصيرى سينما "جوزى بالاس" التابعة لشركة جوزى فيلم التى أشرف عليها جوزيف موصيرى، والتى امتلكت عشر دور عرض فى القاهرة، والإسكندرية، وبورسعيد، والسويس، واستمرت فى العمل حتى عام ١٩٥٣.

كما تأسست شركة إخوان بوليتى التى أسسها الإخوة اليهود (إيلى وإيزاك ورالف بوليتى) عام ١٩٢٨ وامتلكت عددًا من دور العرض السينمائى فى القاهرة والإسكندرية، على الرغم من أن نسبة اليهود فى مصر فى ذلك الوقت لم تتجاوز ٤% فإن تأثيرهم على السينما المصرية كان كبيرًا نتيجة سيطرتهم على عدد كبير من دور العرض السينمائية.(١)

وإذا تتبعنا تطور دور العرض على مدى تاريخ الأفلام، وعلاقتها وتأثيرها على الإنتاج السينمائى، يمكن التأكيد على أن العلاقة بين عدد دور العرض المتاحة للأفلام، وعملية الإنتاج علاقة مباشرة؛ لتأثر العملية الإنتاجية بالإيرادات التى يحققها الفيلم وكلما زادت دور العرض كانت فرصة تحقيق الفيلم للإيرادات المرجوة كبيرة، وهو ما يشجع على الاستمرار فى عملية الإنتاج.

فخلال مرحلة البحث عن الهوية (١٩٢٣-١٩٥٢) كان منحنى دور العرض فى تصاعد مستمر حيث بلغ عدد دور العرض السينمائى فى مصر مع نهاية عام ١٩٥٢ حوالى ٤١٤ دار عرض، وخلال مرحلة الازدهار والقطاع العام (١٩٥٣-١٩٧٠) استمر معدل الزيادة فى دور العرض حتى وصل متوسط عدد دور العرض خلال الخمسينيات إلى ٤٥٠ دارًا، ومع بداية القطاع العام السينمائى وتأسيس الشركة العامة لتوزيع وعرض الأفلام تم نزع ملكية ١١ دار عرض فى عام ١٩٦٣ وضمها إلى الشركة، وقامت الشركة بشراء ٤٦ دار عرض من أصحابها عام ١٩٦٤ لصالح الشركة مما دعا كثيرًا من أصحاب دور العرض إلى إغلاقها أو التحول إلى نشاطات أخرى بهدم دور العرض وإقامة مشروعات أخرى عليها، وقد بلغ متوسط عدد دور العرض خلال الستينيات إلى ٢٦٣ دارًا.(٢)

---

(١) أحمد رأفت بهجت . مصدر سابق . ص١٢-١٦

(٢) ناصر جلال. الأبعاد الاقتصادية لأزمة صناعة السينما المصرية . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥. ص٢٤٦

وخلال مرحلة الانفتاح وبداية الأزمة (١٩٧١-١٩٨١) استمر معدل تناقص دور العرض السينمائى مما انعكس بالسلب على صناعة السينما والأفلام نتيجة انخفاض إيرادات الفيلم الداخلية التى تمثل الجانب الأكبر الذى يعتمد عليه المنتج فى استعادة الأموال التى أنفقها على الفيلم، ومن ثم توقف عدد من المنتجين عن الإنتاج، لعدم توافر دور العرض المناسبة، لعرض أفلامهم، وبلغ متوسط دور العرض خلال هذه المرحلة حوالى ٢٠٠ دار عرض.

أما المرحلة الرابعة وهى مرحلة السينما والأفلام التجارية (١٩٨٢-١٩٩٥) فقد بدأ معدل التراجع يتسارع وبلغ عدد دور العرض التى أغلقت أو تحولت إلى نشاطات أخرى حوالى ١٨٠ دار عرض على الرغم من كثافة الإنتاج المعروض خلال الثمانينيات حيث عرض ٥٧٦ فيلمًا، فإن معظمها لم يعرض لفترات طويلة فى دور العرض، ثم يتجه بعد ذلك إلى سوق الفيديو كاسيت الذى راج خلال الثمانينيات بشكل لافت.

وقد بلغ عدد دور العرض خلال عام ١٩٩١ حوالى ١٦٢ دار عرض، وفى عام ١٩٩٢ حوالى ١٥٤ دار عرض، وفى عام ١٩٩٣ بلغ ١٥٠ دار عرض مما يشير إلى أن المنحنى فى تناقص مستمر، مما أثر سلبًا فى صناعة السينما، ومثل عاملاً قويًا من عوامل انهيارها يضاف إلى عوامل ضعف المستوى الفنى والموضوعى الذى لازم الفيلم المصرى طوال هذه الفترة نتيجة لعدم الأخذ بأسباب التطور والتقنيات الحديثة فى مجالات الإنتاج السينمائى المختلفة، واستمرار حالة التهالك التى أصابت التجهيزات المادية والبنية التحتية اللازمة للإنتاج السينمائى من أستوديوهات، ومعدات تصوير...الخ.

لم يختلف الوضع فى المرحلة الخامسة والأخيرة؛ وهى مرحلة الانهيار والعودة إلى المرحلة الأولى (١٩٩٦-٢٠٠٥) فقد استمر هبوط منحنى دور العرض بالتوازى مع منحنى الإنتاج السينمائى المعروض وبلغ عدد دور العرض حوالى ١٠٠ دار عرض مع نهاية التسعينيات، واقتصر الموسم السينمائى على المناسبات فقط حتى يحقق المنتج الإيرادات التى يطمح اليها، بالإضافة إلى احتكار وسيطرة مجموعة محدودة من الشركات للإنتاج السينمائى المصرى فى السنوات الأخيرة من هذه المرحلة، وكذلك التوزيع.

وتشير إحصاءات غرفة صناعة السينما إلى أن عدد الشركات المسجلة التى تعمل فى كافة الأنشطة السينمائية قد بلغ ٤٥٠ شركة منذ بداية التسعينيات فقط، سيطرت خمس شركات كبرى فقط على ٥٠% من الإنتاج السينمائى، فى حين تسيطر ٢٩ شركة على ٢٧% من نسبة ٥٠% الباقية، والنسبة الباقية وهى ٢٣% لشركات تقوم بالإنتاج على فترات، ولا يختلف الأمر كثيرًا بالنسبة للتوزيع حيث تسيطر خمس شركات فقط على ٧٥% من الإنتاج السينمائى المعروض، وعلى الرغم من التحسن الملحوظ فى زيادة عدد دور العرض مع بداية الألفية الجديدة فإن الطابع الاحتكارى مازال سائدًا وهو ما يعود بنا إلى مرحلة البداية حيث تسيطر شركة واحدة من شركات التوزيع على ٢٨% من دور العرض المتاحة التى مازالت تتركز فى القاهرة الكبرى والإسكندرية بنسبة ٩٠%.(١)

وهنا سؤال مهم يطرح نفسه بقوة ويضع علامة استفهام كبيرة عن دور الدولة الذى يتضاءل ويكاد يختفى، وأصبح القطاع الخاص هو المسيطر والمتحكم فى كل ما يتصل بالشأن السينمائى من إنتاج وعرض وتوزيع وصناعة وبنية تحتية وإمكانات مادية وبشرية.

وهكذا يتضح من خلال التطور التاريخى لدور العرض المستخدمه فى إتاحة الأفلام على مدى تاريخ الأفلام المصرية، العلاقة المباشرة بين وجود مؤسسات الإتاحة وتطورها، وانعكاس ذلك على وصول الفيلم إلى الجمهور خلال العرض العام؛ وقد أدى التطور فى تسجيل وبث وعرض الصور المتحركة فى الأفلام السينمائية على مدى نصف قرن ــ تقريبًا ــ إلى اختراع التليفزيون، الذى مثل مرحلة مهمة من مراحل إتاحة وعرض الأفلام.

---

(١) Ghoneim, Ahmed Farouk. Competition, Cultural Variety and Global Governance: The Case of the Egyptian Audiovisual System. Hamburg Institute of International Economics, Report No, 246, 2004. Cited at: 20/3/2007. Available at: http://www.hwwa.de

عروض التليفزيون:

بدأ التليفزيون المصرى فى بث إرساله فى ١٩٦٠/٧/٢١، بمعدل ثلاث ساعات يوميًا، ومثل نقطة تحول مهمة فى عملية الإتاحة المرتبطة بالأفلام السينمائية نتيجة وجود وسيلة جديدة ومختلفة من وسائل البث، أو العرض العام للأفلام، تتغلب على الكثير من الصعوبات التى تواجه دور العرض السينمائى، وتمثل تحديًا لدور العرض السينمائى فى جذب الجمهور.

وقد تطور التليفزيون كوسيلة اتصال، وانتشر بسرعة كبيرة فى فترة أقل من الفترة التى استغرقتها السينما، مما ساعد على زيادة ونمو معدلات الجمهور المتابع للتليفزيون بشكل مطرد انعكس بالسلب على الجمهور السينمائى فى دور العرض، وقد دخل التليفزيون مجال الإنتاج السينمائى للأفلام مستخدمًا التقنيات والمستحدثات العلمية والتكنولوجية نفسها التى تستخدم فى السينما، ونفس كوادرها الفنية ويوفر الإمكانات المادية والبشرية، مما أوجد نوعًا من المنافسة بين السينما والتليفزيون كوسائل اتصال حسمت تدريجيًا لصالح التليفزيون على حساب السينما.(١)

ومع تطور طرق البث التليفزيونى من البث الأرضى إلى البث الفضائى عبر الأقمار الصناعية، وظهور تليفزيون الكابل الذى يقوم ببث إرساله إلى مجموعة المشاهدين المشتركين فقط من خلال التشفير، زاد معدل القنوات التى تهتم ببث الأفلام السينمائية ضمن ساعات بثها كما ظهرت القنوات الفضائية المتخصصة فى بث وإتاحة الأفلام السينمائية على مدار اليوم، وبالتالى أصبحت الحاجة إلى الذهاب إلى دار العرض لمشاهدة أحدث الأفلام لا تمثل هدفا، فلن يمر وقت كثير؛ حتى تعرض هذه الأفلام فى القنوات الفضائية سواء المشفرة، أو المجانية.

لذلك فإن التليفزيون كوسيلة اتصال مؤثرة يمثل مرحلة مهمة متطورة من مراحل التطور فى إتاحة الأفلام وعرضها، جعلت وصول المستفيد، أو الجمهور إليه متاحًا بسهولة، بل يصل الفيلم ويتاح للمستفيد دون رغبة منه عن طريق البث التليفزيونى المكثف، وقد ارتبط بالتليفزيون ونتج عنه وسيلة أخرى من وسائل الإتاحة هى الفيديو كاسيت.

---

(١) ناصر جلال . الأبعاد الاقتصادية ... . المصدر نفسه. ص٣١٣-٣١٦

عروض الفيديو كاسيت:

ظهر الفيديو كاسيت في الستينيات وتطور وانتشر في السبعينيات من القرن العشرين عندما قدمت شركة ماتسوشيتا اليابانية نظام الفيديو المنزلي VHS كجهاز عرض وتسجيل للصور المتحركة بالتكامل مع التليفزيون، وهو ما وسع دائرة الإتاحة والعرض والتوزيع للفيلم كمنتج سينمائي ترفيهي في جوانب كثيرة منه، وهو ما أتاح الفرصة لمشاهدة الأفلام في الأوقات المناسبة للمستفيدين في منازلهم دون الحاجة إلى الذهاب إلى دار العرض، كما أتاح الفيديو إمكانية تسجيل الأفلام ونسخها على شرائط الفيديو كاسيت للاحتفاظ بها دون الحاجة إلى الحصول على إذن مسبق من المنتج أو الموزع، وبذلك يمثل ظهور الفيديو وانتشاره التهديد الحقيقي لحقوق الملكية الفكرية، وإهدار الحقوق المادية، والأدبية، والمعنوية للمؤلف، أوالمالك الأصلي لحقوق عرض وتوزيع الفيلم كمنتج ثقافي نصت القوانين والتشريعات على حمايتها.(١)

وخلال الثمانينيات أصبح الفيديو مكملاً للتليفزيون، ومنافسًا لدور العرض السينمائية، ويؤثر فيهما تأثيرًا كبيرًا من حيث الإقبال الجماهيري والاستخدام؛ نظرًا للمرونة التي أتاحها الفيديو للمستفيد من حيث حرية اختيار المادة التي يرغب في رؤيتها في الوقت الذي يحدده، إلى جانب وفرة الشرائط المسجل عليها الأفلام، وسهولة الحصول عليها بالشراء، أو الاستئجار أو الاستعارة، وبذلك أصبح نظام الفيديو يمثل عقبة أمام ذهاب الجمهور إلى دور العرض، وعلى الرغم من أن غالبية الأفلام المستخدمة من قبل جمهور الفيديو هي الأفلام الأجنبية، فإن الأفلام المصرية وجدت لها مساحة من اهتمام الجمهور والأسرة المصرية وبالتالي ساعد

---

(١) McCalman, Phillip. Foreign direct investment and intellectual property rights: evidence from Hollywood's global distribution of movies and videos. Journal of International Economics, vol. 62 (2004). Available at: http:// www.elsevier.com/locate/econbase

على إحجامها عن الذهاب إلى دور العرض، وتحمل مزيد من الأعباء المادية بينما تتوافر وسيلة أقل تكلفة وأكثر راحة.[١]

ونظرًا للتأثير السلبى الكبير للفيديو كاسيت على الأفلام السينمائية؛ فقد طالبت غرفة صناعة السينما بحماية الفيلم فى السوق الداخلية من عروض الفيديو فى المقاهى والأماكن العامة، لذا صدر القرار الوزارى رقم ٦٠ لسنة ١٩٨٤ فى ١٩٨٤/٢/٢٠، بناءً على توصية من لجنة السينما بالمجلس الأعلى للثقافة، الذى نص على أنه "لا يجوز عرض الأفلام السينمائية الطويلة بطريقة الفيديو كاسيت فى المقاهى، على أن يجوز عرضها فى غير ذلك من الأماكن العامة بعد أداء حقوق منتجيها والحصول على ترخيص بالعرض من الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية".[٢]

هكذا أضاف الفيديو كاسيت عبئًا، وتحديًا جديدًا للفيلم المصرى حتى يستمر من ناحية تناقص الإيرادات المادية، إلا أنه مثل تطورًا مُهمًا فى وسائل الإتاحة المتوفرة التى يمكن أن يصل بها الفيلم إلى المتلقى، كما أن العلاقة بين منافذ الإتاحة والعرض الثلاثة للفيلم، يجب أن تتكامل لخدمة الفيلم بشكل إيجابى، وتحقيق مستوى أفضل للفيلم عن طريق تنظيم عرضه باستخدام الوسائل الثلاث دون تداخل بينها.

العروض الرقمية عبر الإنترنت:

يستخدم التصوير الضوئى فى وسائل الإتاحة الثلاث السابق عرضها، بمعنى أن الصورة تلتقط بسقوط الضوء على الجسم المراد تصويره وانعكاسه، الذى يكون صورة مقلوبة على شريط الفيلم تعود إلى الوضع الطبيعى لها عندما يعاد بثها مرة أخرى، والبث التليفزيونى لايختلف عن هذا المفهوم كثيرًا حيث يتم بث الإرسال

---

(١) عبد الحميد عباس عبد الحميد السيد. ... مصدر سابق ص50-٥٥

(٢) القرار الوزارى رقم ٦٠ لسنة ١٩٨٤ بشأن تنظيم عرض الأفلام السينمائية . تاريخ الزيارة: ٢٠٠٧/٩/٧ . متاح فى: http//:www.arabpip.org/arablaws.msr-authr- 24html

عبر الهوائى من مصدر البث [مبنى التليفزيون] ويقوم جهاز الاستقبال [جهاز التليفزيون] باستقبال الإشارة وتقويمها وإعادتها إلى الوضع الطبيعى لها، وإخراجها بالشكل الذى نراه على شاشة التليفزيون بمعدل ٢٤ صورة فى الثانية، وهو ما يحقق استمرارية الرؤية البصرية، وهى عملية تقنية معقدة لا مجال لعرضها بالتفصيل هنا.

ولأن التكنولوجيا اتسمت بالتطور السريع خلال القرن المنصرم، فقد تطورت تقنيات الفن السينمائى، واستفادت من التطور المتسارع فى كل مجالات التكنولوجيا الحديثة وبخاصة التكنولوجيا الرقمية التى مثلت قفزة هائلة من خلال شبكة الإنترنت، وأثر تطور شبكة الإنترنت ونموها وانتشارها على استخدامها وتوظيفها فى شتى مناحى الحياة، ومنها الأفلام خاصة ما يتعلق بحقوق الملكية الفكرية، وحقوق المؤلف للمصادر التى تتاح عبر شبكة الإنترنت، وهو ما يمثل تحديًا جديدًا فى ظل عدم القدرة على السيطرة على إتاحة مصادر المعلومات ومصادر المعرفة خلال النشر الإلكترونى باستخدام شبكة الإنترنت.(١)

ولقد انتشرت المواقع الإلكترونية التى تقدم عروض الأفلام المصرية مجانًا على الشبكة العالمية للمعلومات – وإن اتسم معظمها بالقرصنة – نظرًا لعجز القوانين والتشريعات عن التعامل مع الإتاحة عبر الإنترنت، ومن المواقع التى تقدم عروضًا مجانية للأفلام المصرية القديمة والحديثة معًا الموقع www.sotwesoora.com ؛ والموقع www.freemovienow.com حيث يتم الدخول إلى شبكة الإنترنت وفتح الموقع وتحميل الفيلم المطلوب من الموقع على الكمبيوتر ومشاهدته، ولا تتيح مثل هذه المواقع نسخًا من الأفلام التى تعرضها، وإنما تتيح عرضها للمشاهدة فقط. وقد حصل الباحث على بعض البيانات الببليوجرافية لعدد من الأفلام عن طريق هذه المواقع.

---

(١) Coyle, Karen. Copyright in the Digital Age. A talk given at San Francisco Public Library, August 7, 1996. Available at: http://www.dla.ucop.edu/~kec/copyrigh.html

أما المواقع التى تتيح عرض الأفلام المصرية القديمة والحديثة بمقابل مادى فمنها الموقع التالى: www.egyfilm.com حيث يمكن الحصول على نسخة من الفيلم بمقابل مادى يتم تحديده حسب الفيلم.

الحقيقة أن انتشار طرق عرض الأفلام ووسائلها عبر شبكة الإنترنت باستخدام التكنولوجيا الرقمية، يمكن أن يمثل عنصرًا إيجابيًا، وتطورًا مهمًا يخدم الفيلم المصرى والثقافة المصرية، ويساعد على وصوله إلى أبعد مما هو عليه الآن، ولكن ذلك لن يتحقق إلا خلال التوظيف الجيد والاستغلال الأمثل والمشروع لمثل هذا التطور، ورغبة الدولة فى تطوير صناعة السينما وفتح آفاق جديدة أمامها وحمايتها من أعمال القرصنة خلال القوانين والتشريعات المناسبة.

فقد قابل زيادة التطور فى التكنولوجيا الرقمية خفض فى قدرة الحكومة أو النظام الحاكم على الحد من انتشار المنتجات السمع بصرية الأجنبية ومنها الأفلام فى السوق المحلية دون رقابة حقيقية، لذلك عملت بعض الدول على مواجهة ذلك خلال عولمة تراثها الثقافى باستخدام التكنولوجيا الرقمية نفسها لتحسين وضعها مع الحفاظ على هويتها الثقافية، والهند خير مثال على ذلك حيث نجحت فى توظيف التكنولوجيا الرقمية فى ترقية ونشر تراثها الثقافى فى العالم عن طريق الأفلام الهندية مع الحفاظ على الهوية الثقافية الهندية مما ساعدها على تحقيق مكاسب ثقافية، ومادية عديدة.[١]

الإتاحة المعيارية للأفلام [البث الانتقائى للأفلام]:

يقصد بالإتاحة المعيارية للأفلام ــ أو ما يمكن أن نسميه البث الانتقائى للأفلام ــ إتاحة وبث الأفلام وفق قواعد انتقائية محددة وضعت مسبقًا، أو لأغراض لا تهدف إلى العرض العام للفيلم بمقابل مادى، وإنما تهدف إلى تحقيق أهداف تثقيفية،

(١) Mukherjee, Arpita. Audio – visual policies and International Trade: The case of India. Hambourg Institute of International Economics; Report No.227, 2003. Cited at: 20/3/2007. Available at: http://www.hwwa.de

وتعليمية، وبحثية خاصة بالمؤسسات التى تتيح الأفـلام، وتـستخدم دور العـرض السينمائية فى عرضها وإتاحتها أو قاعات خاصة بهذه المؤسسات، وسنركز دراسة هذا الجزء على العروض الخاصة للأفلام، وعروض المهرجانـات، والمـسابقات، والعروض التعليمية، وعروض نوادى السينما، وعروض البحث العلمى.

العروض الخاصة، وأسابيع الأفلام:

يقصد بالعروض الخاصة هنا: العروض التى يتم تنظيمها لفئات معينة مـن الجماهير دون الفئات الأخرى ـــ أو بمعنى آخر ـــ عروض النقاد السينمائيين التى ينظمها المنتج المنفذ بعد الانتهاء من إعداد النسخة النهائية للفيلم كجزء من الحملـة الدعائية المصاحبة لعملية إعداد الفيلم، وقبل العرض العـام لاسـتطلاع آرائهـم، وموقفهم من الفيلم ومدى قبولهم له والتعديلات التى يمكن إدخالها على نسخة الفيلم، وإمكانية قبول الجمهور له ومستواه الفنى والموضوعى، وذلك حتى يضمن المنـتج مجموعة من الأراء المؤيدة للفيلم، والداعمة له عند عرضه على الجمهور بـشكل تجارى، حتى يضمن النجاح الجماهيرى للفيلم، والحصول على الإيرادات المرجوة من الفيلم، وبالتالى يصبح الجمهور هنا انتقائيًا.

وقد بدأت فكرة تنظيم العروض الخاصة للأفلام للنقاد السينمائيين مع ظهور الصحافة الفنية واهتمام الصحف العامة، والمتخصصة بالكتابة عن الأفلام، ومناقشة الموضوعات التى تطرحها وتأثير ذلك على قبول الجمهور للفيلم، وبالتالى الإقبـال عليه أو العزوف عنه، وبخاصة أن الصحافة الفنية قد ارتبطت بالأفلام والسينما منذ البداية، فقد صدرت أول صحيفة فنية متخصصة فى السينما والأفلام فـى القـاهرة بعنوان الصور المتحركة عام ١٩٢٣، وهو العام نفسه الذى شهد عرض أول فـيلم روائى طويل، إلا أن اهتمام الصحافة بالأفلام ارتبط ببعد آخر هو زيادة الاهتمـام الجماهيرى بالأفلام، مما شجع الصحف بأنواعها على الكتابة عنهـا وتخـصيص مساحة للأفلام والسينما ونشر الأخبار المثيرة رغبة مـن الـصحف فـى زيـادة انتشارها نتيجة الاهتمام الجماهيرى بالأفلام أى أن الهدف كان نفعيًا.(١)

---

(١) على شلش. مصدر سابق. ص٩٦

وسعيًا وراء تحقيق الهدف نفسه انتبه العاملون فى مجال الإنتاج السينمائى إلى أهمية الصحافة الفنية والدور الذى يمكن أن تقوم به فى الدعاية والترويج لأفلامهم، فبدأوا فى كسب اهتمام النقاد والمهتمين بالأفلام عن طريق تنظيم العروض الخاصة لأفلامهم وإطلاعهم عليها ومعرفة آرائهم ومناقشتها للوصول إلى أفضل مستوى للفيلم.

وأيًا كان الهدف الذى يسعى كل طرف إلى تحقيقه تبقى نتيجة مهمة مفادها: أنَّ الصحافة العامة والمتخصصة ساعدت وأثرت بشكل كبير فى انتشار الأفلام، وتعريف الجماهير بالعاملين فيها، وإضفاء هالة من القدسية عليهم ووضعهم فى مكانة لا تتناسب مع ما تحقق من مكاسب، أثرت بالسلب على المجتمع، وعلى فئات أخرى أكثر أهمية وتأثيرًا فى المجتمع لم تحظ من الصحافة بالاهتمام نفسه، لكونهم لا يملكون جماهيرية، وشعبية وانتشارًا يساعد على جذب الصحف إليهم وتخصيص صفحات للكتابة عن أعمالهم.

أما أسابيع الأفلام فتمثل شكلاً آخر من العروض الخاصة، وإن اختلفت فى المغزى والمضمون، فالمقصود بأسابيع الأفلام هو تنظيم عروض للأفلام السينمائية لمدة أسبوع – غالبًا ما تتم فى دولة أخرى – أو على هامش المهرجانات السينمائية التى تتسم بالطابع الدولى للتعريف بأفلام دولة معينة، أو مخرج أو ممثل معين، وتتخذ غالبًا طابعًا احتفاليًا، إلا أنها تعد من وسائل نشر الثقافة السينمائية وإطلاع الشعوب الأخرى على ثقافة الدولة التى ينظم لها أسبوع الأفلام، ولا يقتصر تنظيم أسابيع الأفلام على المهرجانات السينمائية فقط، وإنما تقوم – أيضًا – المراكز الثقافية الملحقة بالسفارات الدبلوماسية، والمؤسسات المهتمة بالأفلام بتنظيم هذه الأسابيع ضمن فعاليات دورها فى دعم ثقافة الدولة ونشرها.

وتتحقق الانتقائية هنا خلال المعايير التى تحددها الجهة المنظمة لأسبوع الأفلام، وذلك باختيار الدولة التى ينظم أسبوع لأفلامها،أو المخرج أو الممثل الذى يقام أسبوع لأفلامه على هامش المهرجان، كما يتحقق الانتقاء عن طريق اختيار وانتقاء عدد معين من الأفلام غالبًا ما تكون الأفضل التى تم إنتاجها فى الدولة، أو الأفضل للممثل أو المخرج، وقد يتم انتقاؤها بشكل يمثل تطور الإنتاج فى الدولة فى فترات زمنية مختلفة، أو مراحل التطور فى أسلوب المخرج أو الممثل فى الإخراج والأداء.

عروض المهرجانات والمسابقات:

تعد المهرجانات والمسابقات التى يتم تنظيمها للأفلام السينمائية من وسائل الإتاحة المعيارية، أو الانتقائية للأفلام، نتيجة تنظيمها وفقًا لقواعد، ومعايير، وشروط يتم وضعها من قبل الجهة التى تنظم المهرجان، أو المسابقة، وقد تتسم هذه المهرجانات بالطابع الدولى مثل مهرجان القاهرة السينمائى الدولى الذى تنظمه سنويًا "الجمعية المصرية لكتاب ونقاد السينما" بالتعاون مع وزارة الثقافة المصرية، ويقام منذ عام ١٩٧٦ وتعرض فيه مجموعة من الأفلام التى تنتمى إلى دول مختلفة من جميع أنحاء العالم، ويهدف المهرجان إلى نشر التذوق الفنى ودعم التفاهم بين شعوب العالم والمساهمة فى تطوير الفن السينمائى.[١]

أما الطابع المحلى؛ فيمثله المهرجان القومى للأفلام الروائية المصرية الذى ينظمه صندوق التنمية الثقافية سنويًا منذ عام ١٩٩١، ويقتصر على الأفلام السينمائية المصرية فقط؛ ويهدف إلى دفع عملية تنمية وتطوير السينما المصرية كجزء من عملية التنمية الثقافية والاجتماعية الشاملة عن طريق دعم الإنتاج الجيد

---

(١) وزارة الثقافة. الجمعية المصرية لكتاب ونقاد السينما. لائحة مهرجان القاهرة السينمائى الدولى، المعتمدة فى عام ١٩٧٦م.

من الأفلام المصرية، وكذلك تشجيع المبدعين من العاملين فى الحقـل الـسينمائى، والاستثمار الثقافى للأفلام الجيدة، ونشر الثقافة السينمائية داخليًا وخارجيًا.(١)

ولا يقتصر تنظيم المهرجانات، والمسابقات على الدولة فقط، وإنمـا تقـوم بعض المؤسسات غير التابعة للدولة والمهتمة بالسينما، والأفلام بتنظـيم مـسابقات للأفلام، لتحقيق ودعم هدف أو قيم معينة خاصه بالمؤسسة، تبرز فى هذا الـسياق المسابقة التى ينظمها المركز الكاثوليكى المصرى للسينما سنويًا للأفلام الـسينمائية المصرية منذ عام ١٩٥٢ حتى الآن.(٢)

ويهدف المركز خلالها إلى تشجيع الأفلام ذات القيم المثالية، والأفلام التـى تدعم وتؤكد على القيم الاجتماعية والأخلاقية. وهو هدف لا يخص الأفلام بقدر ما يخص المؤسسة الراعية له التى تعمل فى إطـار منظومـة دوليـة ذات أهـداف وتوجهات دولية هى المركز الكاثوليكى الدولى للسينما، الذى يسعى للقيام بدور فى المجتمع المسيحى فى العالم بصفة عامة من خلال العمل على إفادة الإنـسان مـن الفن السينمائى فى مجالات الترفيه والثقافة والإعلام، فى إطار القـيم الاجتماعيـة، والأخلاقية التى لا تتعارض مع التعاليم الدينية [المسيحية بالطبع] وهو مـا يجعلنـا نتساءل هل تتفق هذه القيم الاجتماعية والأخلاقية ذات السمت الـدينى مـع القـيم الاجتماعية والأخلاقية التى يمكن أن يتبناها المركز الإسلامى المصرى للسينما إذا ما تم تأسيسه؟!

كما تنظم جمعية الفيلم مسابقة للأفلام السينمائية المصرية منذ عـام ١٩٧٥، يتم تقييم الأفلام فيها بناءً على الجوانب الفنية السينمائية البحتـة مثـل الإخـراج، والتصوير، والمونتاج والسيناريو...إلخ.

---

(١) وزارة الثقافة. صندوق التنمية الثقافية . لائحة المهرجان القومى للأفلام الروائية المـصرية، المعتمـدة بتاريخ ١٥/٥/١٩٩١.

(٢) ناجى فوزى . المركز الكاثوليكى... . مصدر سابق. ص٢٣١-٢٣٢

العروض التعليمية:

يتم إتاحة الأفلام عن طريق العروض التعليمية فى مؤسسات البحث العلمى، التى تعمل على تأهيل الكوادر الفنية المتخصصة فى فروع العمل السينمائى وتدريبها، لشرح وتوضيح الجوانب الفنية المتصلة بالمجال، أو التخصص الذى يدرسه ويتدرب عليه الباحثون، وتختص العروض التعليمية للأفلام، بالأفلام التسجيلية بدرجة كبيرة، أكثر من الأفلام السينمائية.

وتهتم بعض المؤسسات الحكومية مثل: وزارات التربية والتعليم، والصحة، والزراعة، بإنتاج الأفلام التعليمية فى موضوع معين وإتاحتها وعرضها للفئة المستهدفة خلال عروض خاصة لهذه الفئة، دون مقابل مادى كجزء من التثقيف الذى تسعى الوزارة إلى تنميته، أو من خلال العرض التليفزيونى وتتخذ هذه الأفلام الطابع الإرشادى والدعائى أو التسجيلى.

عروض نوادى السينما:

نظرًا للاهتمام الجماهيرى المتزايد والإقبال على مشاهدة الأفلام سواء المصرية، أو الأجنبية، ظهرت نوادى السينما التى تهتم بالأفلام، وتهدف إلى نشر الثقافة السينمائية والتعريف بالسينما فى مصر والعالم خلال انتقاء وعرض أهم الأفلام المصرية والعالمية، وتنظيم الندوات التى تناقش موضوعاتها وأفكارها من النواحى الفنية والجمالية مع رواد النادى وضيوفه الذين يتم دعوتهم لحضور العرض ومناقشته، وقد تأسس نادى القاهرة للسينما عام ١٩٦٨، تلاه إنشاء إدارة نوادى السينما فى العام الذى تلاه، والتى تولت تقديم المساعدة والمشورة الفنية لنادى القاهرة للسينما كناد نموذجى، وتكوين مكتبة وأرشيف سينمائىّ داخل النادى وقسم للمجلات السينمائية التى تصدر فى مصر والعالم.

عروض للبحث العلمى:

المقصود بعروض البحث العلمى هو إتاحة الأفلام واسترجاعها سواء السينمائية أو التسجيلية للباحثين، خلال عرضها لهم بغرض البحث والدراسة والتحليل خصوصًا دراسات تحليل المضمون ودراسات جماليات الفن السينمائى، والمعنى بتقديم وإتاحة هذه الأفلام هو الأرشيف القومى للدولة، الذى يحتوى على نسخ الأفلام ويتولى حفظها وتنظيمها واسترجاعها بغرض البحث والدراسة، وهو الدور الذى تضطلع به معظم الأرشيفات العالمية؛ نتيجة لتوافر التقنيات والتجهيزات التى تتيح تقديم هذه الخدمة للباحثين، ونتيجة التعامل مع الأرشيف بمفهوم شامل يعتبرها مراكز إشعاع ثقافية؛ تعمل على نشر الثقافة السينمائية بتنظيم العروض الخاصة والعامة لمقتنياتها والعمل على تطويرالبحوث العلمية، وتخطى النظرة الضيقة التى تعتبر الأرشيف مجرد مكان للحفظ والتخزين فقط.

وتهتم الأرشيفات العالمية المتطورة بالبحث العلمى فى مجالات الفن السينمائى المختلفة لذلك تحرص هذه الأرشيفات على وجود مركز للأبحاث المرتبطة بالفن يتولى إعداد البحوث العلمية فى الموضوعات المرتبطة بالفن، أو تقديم المساعدة للباحثين من خارج المركز الذين يقومون بإجراء بحوث فى هذه المجالات.

كما تقدم هذه الأرشيفات عروضًا خاصة للأفلامٍ القديمة التى يتم ترميمها ونقلها على شرائط جديدة، فالأرشيف الفرنسى ــ مثلاً ــ ينظم مهرجانًا سنويًا خاصًا بالأفلام التى تم ترميمها خلال عام فى وحدة ترميم الأفلام الملحقة به، وهو ما يفسح المجال؛ لإجراء المزيد من الدراسات والبحوث نتيجة إتاحة هذه الأفلام القديمة بعد ترميمها.

وقد وصلت درجة التطور فى هذه المؤسسات الأرشيفية إلى إتاحة المعلومات والبيانات ــ الإتاحة الببليوجرافية ــ الوافية عن مقتنياتها من الأفلام عن طريق الفهرسة الآلية خلال شبكة الإنترنت، خلال مشروع الصدى

European Chronicles On line (ECHO) الذى يتيح إمكانية استرجاع المصادر السمعبصرية على الخط المباشر خلال توظيف تقنيات تكنولوجية عالية فى نظام استرجاع المعلومات، تتيح للمستفيد الحصول على النص الصوتى الكامل للفيلم، واستخدام تقنيات تحليل الصورة، لتحديد المعالم البصرية للصورة وتحديد مكان اللقطات بطريقة آلية.(١)

أما فى مصر، فما زال الأرشيفُ القومى مجرد مخزن لحفظ نسخ الأفلام، وما زال التعامل بالطابع التخزينى مع الأفلام السائد مع السلع الاستهلاكية هو الغالب، وما يزيد الطين بِلة أن المعايير التى يجب توافرها للتخزين والحفظ الذى يتناسب مع طبيعة المادة المحفوظة لا تتوافر فى الأرشيف وهو ما عرّض عددًا ليس بقليل من نسخ الأفلام إلى التلف، والعطب نتيجة سوء التخزين.

أما الباحثون المصريون؛ فيلجأون فى دراساتهم وبحوثهم التى يعدونها عن الأفلام إلى النصوص المطبوعة للفيلم [السيناريو] فى الدراسات التى تتعلق بتحليل المضمون أو دراسة معالجة ظاهرة معينة، وتحليل ما كُتب عن الأفلام التى تخضع للبحث فى سبيل تجميع المادة العلمية لبحوثهم، أو مشاهدة الأفلام خلال العرض العام فى دور العرض أو التليفزيون.

قوانين الإتاحة فى مصر وتطبيقاتها:

لا توجد قوانين منفصلة خاصة بالإتاحة فقط فى مصر، لذلك ارتبطت إتاحة الأفلام والترخيص بعرضها فى دور العرض السينمائية أو الوسائل الأخرى المتاحة التى تعرض الأفلام السينمائية مثل التليفزيون، أو الفيديو كاسيت بقوانين الرقابة على المصنفات الفنية التى تعد الجهة التى تملك الحق فى الموافقة على عرض الفيلم أو منعه من العرض لأى سبب تراه الرقابة يحول دون عرض الفيلم.

---

(١) Amato, Giuseppe. Indexing and Retrieving documentary Films: Managing Metadata in the ECHO system. Cited at: 20/3/2007. available at: http:// www.ifla.org

وترتبط الإتاحة بالإيداع القانونى للأفلام من خلال عدم الترخيص بعرض الفيلم وإتاحته من الرقابة، إلا بعد إيداع نسخة منه فى الأرشيف القومى للفيلم وتقديم ما يثبت ذلك، وتقوم الرقابة بمنح ترخيص بعرض الفيلم داخل جمهورية مصر العربية محدد المدة يحق للمنتج أو مالك نسخة الفيلم استغلالها بشكل تجارى خلال العرض العام فى دور العرض السينمائية المتاحة فى الدولة.

وقد نص قانون حماية الملكية الفكرية رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ فى المادة رقم ١٤٣ على تمتع المؤلف وخلفه العام ــ على المصنف ــ بحقوق أدبية أبدية غير قابلة للتقادم، أو للتنازل منها إتاحة المصنف للجمهور لأول مرة، والمؤلف هنا كما عرفته المادة رقم ١٣٨ من القانون نفسه هو الشخص الذى يبتكر المصنف ويعد مؤلفًا للمصنف من يذكر اسمه عليه، أو ينسب إليه عند نشره باعتباره مؤلفا له ما لم يقم الدليل على غير ذلك.

أماً المصنف، فجاء تعريفه فى المادة نفسها على ثلاثة مستويات هى المصنف الجماعى، والمصنف المشترك، والمصنف المشتق، وقد أشرت إلى تعريفاتهم والفروق بينهم فى جزئية حقوق الملكية الفكرية؛ وينطبق تعريف المصنف الجماعى على الأفلام وجاء تعريفه بأنه: المصنف الذى يضعه أكثر من مؤلف بتوجيه شخص طبيعى، أو اعتبارى يتكفل بنشرة باسمه وتحت إدارته ويندمج عمل المؤلفين فيه فى الهدف العام الذى قصد إليه هذا الشخص بحيث يستحيل فصل عمل كل مؤلف وتميزه على حده، ولم تحدد المادة هوية المؤلف الذى يدير فريق العمل هل هو المخرج، أو المنتج، أو كاتب السيناريو، لذلك يظل نص المادة غامضًا ويخضع لتأويلات متعددة.[1]

(١) نقابة المحامين. تشريعات عام ٢٠٠٢. مصدر سابق. ص١٠٤ــ١١٠

فَسرت المادة رقم ١٧٧ جزءًا من هذا الغموض فى البند أولاً عندما نصت على أنه يعد شريكًا فى تأليف المصنف السمعى البصرى، أو السمعى، أو البصرى:

١- مؤلف السيناريو أو صاحب الفكرة المكتوبة للبرنامج.

٢- من يقوم بتحوير مصنف أدبى موجود بشكل يجعله ملائما للأسلوب السمعى البصرى.

٣- مؤلف الحوار.

٤- واضع الموسيقى إذا قام بوضعها خصيصًا للمصنف.

٥- المخرج الذى قام بعمل إيجابى من الناحية الفكرية لتحقيق المصنف.

وفى البند خامسًا الذى نص على أن يكون المنتج طوال استغلال المصنف السمعى البصرى، أو السمعى، أو البصرى المتفق عليه نائبًا عن مؤلفى هذا المصنف[المحددين فى البند أولاً] وعن خلفهم فى الاتفاق على استغلاله دون الإخلال بحقوق مؤلفى المصنفات الأدبية أو الموسيقية المقتبسة، أو المحورة كل ذلك ما لم يتفق كتابة على خلافه، ويعتبر المنتج ناشرًا لهذا المصنف وتكون له حقوق الناشر عليه وعلى نسخه فى حدود أغراض الاستغلال التجارى له.(١)

ووفقًا لهذه المادة، فإن المنتج يصبح المتصرف الوحيد فى كل ما يتعلق بإتاحة الفيلم وعرضه، وتوزيعه، واستغلاله نائبًا عن من نص البند أولاً على أنهم شركاء فى التأليف، وأعطتهم المادة ١٤٣ الحق فى إتاحة المصنف للجمهور؛ وبالتالى تتعارض نصوص المواد مع بعضها فى الحقوق التى تمنحها للمؤلفين فيما يتعلق بالمصنفات الجماعية.

---

(١) المصدر نفسه. ص١١٩-١٢٠

كما نصت المادة على اعتبار المنتج ناشرًا للمصنف يكتسب كافة حقوقه ويتحمل كافة الحقوق الواجبة عليه، وهو ما يتعارض مع ماذهبت إليه بعض الدول المتقدمة التى اعتبرت المنتج هو المؤلف للفيلم أو صاحب حق المؤلف الأصلى دون أن تعترف للمؤلفين الذين ساهموا بشكل رئيسى فى المصنف السمعبصرى بحق المؤلف وهذه الدول التى يطبق فيها نظام copyright مثل الولايات المتحدة الأمريكية؛ بينما فى المملكة المتحدة يتم اعتبار المخرج هو المؤلف الأصلى للفيلم وفقًا لنظام حقوق المؤلف المقررة لمنتج الفيلم The producers film copyright، بينما تعتبر دول أخرى مثل فرنسا المنتج من المؤلفين الشركاء فى المصنف السمعبصرى مع المخرج وكاتب السيناريو ومؤلفى الصيغة النهائية السينمائية.(١)

ويتضح من ذلك أن المشرع أغفل ما ذهبت إليه القوانين المناظره فى الدول الأخرى ولم يفض الاشتباك واللبس حول تحديد هوية الشخص الذى يمكن اعتباره مؤلفًا للفيلم أو ناشرًا له. كما أغفل تمامًا الدور المؤثر لمدير التصوير، والمونتير فى إعداد الفيلم كمصنف سمعبصرى وهذه نقطة ضعف واضحة تمثل إهدارًا لحق أشخاص يعدون مؤلفين شركاء أهم من مؤلفى الموسيقى التصويرية؛ ولكن يبدو أن الموسيقى قد قطعت شوطًا كبيرًا فى حفظ حقوقها وحقوق مؤلفيها فى جميع المجالات التى تشارك فيها، وترتبط الإتاحة بقوانين تنظيم العروض السينمائية وتوقيتات عرضها وهو ما سيتم عرضه فى جزئية تالية.

الإجراءات المتبعة لإتاحة الأفلام:

تتلخص الإجراءات المتبعة لإتاحة الأفلام وعرضها فى دور العرض السينمائية، فى الخطوات التى يتخذها المنتج بعد الانتهاء من إعداد السيناريو فى شكله المطبوع والحصول على موافقة الرقابة على المصنفات الفنية بتصويره وتحويله إلى الشكل المرئى على هيئة شريط سينمائى.

(١) ليبزيك، دليا. مصدر سابق. ص١٤٦-١٤٨

بعد الانتهاء من التصوير والمونتاج، وإعداد النسخة النهائية الجاهزة للعرض من الفيلم يتوجه المنتج إلى الرقابة مرة أخرى لعرض الفيلم عليها ومطابقته على السيناريو المصرح بتصويره، يحصل بعدها المنتج على ترخيص بعرض الفيلم لمدة عامين قابلين للتجديد، ولا يحصل على هذا الترخيص إلا بعد تقديم إيصال الإيداع الخاص بإيداع نسخة موجبة مقاس ٣٥ مم من الفيلم في الأرشيف القومى للفيلم.

بعد الحصول على الترخيص النهائى من الرقابة بالموافقة على عرض الفيلم، يقوم المنتج ببيع حقوق العرض والتوزيع للموزع الداخلى الذى يقوم بدوره بتوزيع الفيلم على دور العرض السينمائية التى ترغب فى عرض الفيلم، وقد يملك الموزع عددًا من دور العرض يقوم بعرض الفيلم فيها إلى جانب عرضه فى دور العرض الأخرى التى تشترى حق استغلال الفيلم بشكل تجارى من الموزع، لمدة محددة يُنص عليها فى العقد الذى يتم تحريره بين الموزع ومالك دار العرض.

ويحتفظ المنتج بحق التعاقد على توزيع الفيلم على المستوى الخارجى مع موزع آخر، يقوم بشراء حقّ توزيع الفيلم فى جميع أنحاء العالم دون الإخلال بحقوق الموزع الداخلى، ويتطلب ذلك الحصول على موافقة الرقابة على تصدير الفيلم للخارج والسماح بعرضه خارج مصر طالما أنَّ الفيلم لايسىء إلى الدولة أو يمس أمنها القومى.

المؤسسات المختصة بالإتاحة فى مصر:

يرتبط عرض وإتاحة الأفلام فى مصر بعدة مؤسسات تعد فاعلة فى إتاحة وعرض الفيلم فى الداخل والخارج، تأتى الرقابة على المصنفات الفنية فى مقدمة هذه المؤسسات باعتبارها أهم جهة يتعامل معها القائم على إنتاج الفيلم أو كاتب السيناريو أو المخرج، يليها الشئون الاجتماعية، والنقابات المهنية السينمائية، وتتضح العلاقة بين الإتاحة وهذه المؤسسات من خلال العرض التالى.

الإتاحة والرقابة على الأفلام:

العلاقة بين الرقابة كجهة تتحكم فى كل ما يتصل بالفيلم منذ اللحظة الأولى للتفكير فى إنتاجه، فهى حاضرة فى ذهن القائمين وفكرهم على الإنتاج السينمائى بدءًا من لحظة اختيار الفكرة والموضوع، والإتاحة باعتبارها الوسيلة الوحيدة التى يمكن أن يحصل المنتج خلالها على العائد المادى، لتكتمل دورة رأس المال، ويعاود المنتج العمل فى إنتاج فيلم جديد، هى علاقة شد وجذب وإن كانت سلطة الرقابة أقوى تأثيرًا وفاعلية، لكون المنتج أو القائمين على إنتاج الفيلم غالبًا ما يستجيبون لرغبات وتعديلات الرقابة لإتاحة الفيلم للعرض العام وخوفًا من الخسارة المادية نتيجة حجب الفيلم ومنعه من العرض.

ومنذ أن بدأ الإنتاج السينمائى يشق طريقه إلى الجمهور، بدأت الرقابة فى بسط نفوذها الكامل على الأفلام، إلا أن الأرقام ومن واقع ما تم رصده وتحقيقه تقول إن عدد الأفلام المصرية السينمائية التى أنتجت قد بلغ ٣١٦٥ فيلمًا، فإن الرقابة أعطت تراخيص بالعرض لعدد ٣٠٢٣ فيلمًا بنسبة ٩٥،٥١% من ١٩٢٣ وحتى نهاية ٢٠٠٥، فى حين منعت الرقابة عرض ١٤٢ فيلمًا من العرض العام للجمهور بنسبة ٤،٤٩% خلال الفترة نفسها.

وعلى الرغم من معدل الإتاحة العددية المرتفع قياسًا بمعدل المنع العددى، فإنه تبقى الإشارة إلى أن التدخل الرقابى قد أثر فى إتاحة المضمون أكثر مما أثر فى إتاحة العدد، لأن الأفلام كانت ومازالت مطلبًا جماهيريًا، لن تستطيع الرقابة منع إتاحة كل الأفلام من العرض لأنها تمثل جزءًا من سياسة الدولة فى التنفيس عن الشعب بالأفلام الهزلية، إلا أن المضمون هو الذى يؤثر فى هذا الشعب ويثير تساؤلاته حول قضاياه الملحة وينمى وعيه، لذا كان تأثير الرقابة على الإتاحة الموضوعية أكبر بكثير من تأثيرها على الإتاحة العددية، وهو ما أدى إلى دوران موضوعات الأفلام المصرية فى فلك عدد محدود من الموضوعات تكررت بشكل كبير وأعيد إنتاج بعض الموضوعات عشرات المرات، وبالتالى لم تواجه مشكلة فى إتاحته للعرض فزاد العدد وقل المضمون.

الإتاحة والشئون الاجتماعية:

توجد علاقة غير مباشرة بين وزارة الشئون الاجتماعية [التضامن الاجتماعى حاليًا] والأفلام السينمائية، هذه العلاقة أشبه بنوع من الرقابة الذاتية تقوم به الوزارة فى إطار اهتمامها بفئات المجتمع المختلفة ومن منطلق الحرص على عدم تعرض أفراده لمؤثرات خارجية تؤثر فيهم وفى سلوكياتهم بالسلب.

لذلك تقوم الوزارة بالتنبيه، والمطالبه بضرورة عدم السماح للأطفال أو المراهقين أو الشباب بمشاهدة أفلام معينة داخل دور العرض، ومنها الأفلام التى تثير الغرائز أو تدعم قيمًا غير نبيلة، أو التى تحرض على العنف، وضرورة أن تتضمن التشريعات الخاصة بالأفلام بنودًا تنص على ذلك وأن تضطلع الرقابة بدورها فى مراقبة دور العرض ومنعها من التجاوز فى تطبيق القانون الخاص بذلك.[١]

وقد صدرت فى مصر عدة قوانين وقرارات وزارية فى هذا الشأن، منها القانون رقم ٤٢٧ لسنة ١٩٥٤، بشأن منع الأطفال دون السادسة عشرة من دخول دور السينما وما يماثلها لمشاهدة ما يعرض فيها من الأشرطة السينمائية وغيرها، إذا كان ذلك محظورًا عليهم طبقًا لما تقرره جهة الاختصاص، ويكون إثبات السن بموجب البطاقة الشخصية؛ وعلل وزير الشئون الاجتماعية صدور هذا القانون فى المذكرة الإيضاحية بأنه حماية للأحداث الذين لم يكتمل نضج عقولهم بالقدر الذى يسمح لهم بفهم ما يعرض عليهم الفهم الصحيح.[٢]

---

(١) عبد الرحيم أحمد سليمان درويش. معالجة الأفلام السينمائية المصرية التى يعرضها التليفزيون للقضايا الاجتماعية وأثرها على الشباب . القاهرة : جامعة القاهرة،كلية الإعلام، قسم الإذاعة والتليفزيون، ٢٠٠٢.(دكتوراه غير منشورة)

(٢) القانون ٤٢٧ لسنة ١٩٥٤ الصادر بتاريخ ١٩٥٤/٨/٥.

كما نص القرار ٨٣٧ لسنة ١٩٧١ على حظر استيراد أفلام العنف، والجريمة، والإثارة الجنسية، وانحرافات الشباب وما يتعارض مع النظم السياسية للدولة، أو قيمها الأساسية، وهو ما أكده قرار وزير الثقافة فى عام ١٩٧٤ رقم ١٣٦ بمنع استيراد أو عرض أفلام الكاراتية والساموراى والأفلام المشابهة، لتأثيرها الضار على سلوكيات الشباب فى ذلك الوقت.

وتقوم الرقابة على المصنفات الفنية بتصنيف الأفلام إلى فئات تتناسب مع الفئات العمرية لكى تتجنب المسؤلية عند عرض هذه الأفلام فتلزم المنتج بضرورة الإشارة فى إعلانات الفيلم إلى الفئة العمرية التى يناسبها الفيلم، فبدأت تظهر على الأفلام المصرية عبارة "للكبارفقط" وإن لم تطبق نصوص القوانين والقرارات الوزارية فى هذا الشأن بشكل يحقق النتائج المرجوة من صدورها، وصنفت الرقابة الأفلام إلى نوعين فقط هما أفلام عامة تصلح لجميع الفئات من الجماهير، وأفلام تعرض للكبار فقط وفى هذه الحالة يوضح فى مكان بارز فى إعلانات الفيلم أنه للكبار فقط.

تجدر الإشارة فى هذا الشأن إلى تجارب بعض الدول فيما يخص تقسيم أو تصنيف الأفلام حسب الفئات العمرية التى يجوز لها مشاهدة هذه الأفلام، ففى سنغافورة ــ مثلاً ــ وهى دولة مسلمة، فقد أقرت سلطة التطوير الاعلامية Media Development Authority مبدأ حماية القيم الأساسية للمجتمع وحماية المستهلكين أو الجمهور، وأوصت بضرورة أن تحصل كل الأفلام التى تعرض وتوزع داخل الدولة على شهادة أو ترخيص من لجنة رقابة الفيلمBoard of Film Censors التى تقوم بتصنيف الأفلام إلى خمسة أنواع حسب الفئة العمرية هى:[١]

النوع الأول: ويرمز له بالرمز(G) ويعنى أنه فيلم عام يصلح لجميع فئات المجتمع.

---

(١) Media Development Authority (MDA). Film Classification in Singapore, January2003. Cited at: 17/2/2006. available at: http://www.ieee.com

النوع الثاني: ويرمز له بالرمز (PG) بمعنى توجيه أبوى، أى على الوالدين أن يحددا مدى ملاءمة الفيلم لأبنائهم حتى يسمحوا لهم بمشاهدته.

النوع الثالـث: ويرمز له بالرمز (NC-16) بمعنى غير مسموح للأطفال دون السادسة عشرة بمشاهدة هذا الفيلم.

النوع الرابع: ويرمز له بالرمز (M-18) بمعنى مسموح للأشخاص أكبر من ١٨ عامًا وأقل من ٢١ عامًا ويعرض فى المناطق المدنية ولا يعرض فى المناطق الشعبية.

النوع الخامس: ويرمز له بالرمز (R-21) بمعنى مسموح للأشخاص أكبـر من ٢١ عامًا.

أما فى هونج كونج فقد تأسس مكتب خدمات الفيلم بعد الاستقلال عن الصين عام ١٩٩٨، أُستبدل بلجنة استشارية تأسست فى نوفمبر ٢٠٠٥ تحت مسمى لجنـة تطوير وتنمية الأفلام Film Development Committee حيث تقـوم هـذه اللجنـة الاستشارية بتقديم النصح للحكومة بشأن كل ما يتعلق بتطوير صناعة السينما فـى هونج كونج والترويج للأفلام في الداخل والخارج، ومن بين توصيات هذه اللجنـة فيما يخص عرض الأفلام للفئات العمرية المختلفة فقد أوصـت بـضرورة إتاحـة الأفلام إلى قطاع عريض من المشاهدين ولكن فى الوقت نفسه حماية الشباب دون سن ١٨ عامًا من التعرض لمواد قد تكون ضارة بهم، وتقسيم الأفلام إلـى أربـع فئات هى:[(١)]

الفئة الأولى: ويرمز لها بالرمز (I) وهى الأفلام التى تصلح لكل الأعمار.

الفئة الثانية: ويرمز لها بالرمز (II A) وهى الأفلام التى لا تتناسـب مـع الأطفال.

---

(١) Film Development Committee (FDC). Film industry in Hong Kong – November 2005. Cited at: 17/2/2006. available at: http://www.ieee.com

الفئة الثالثة: ويرمز لها بالرمز (IIB) وهى الأفلام التى لا تناسب الأطفال والمراهقين أقل من ١٨عامًا.

الفئة الرابعة: ويرمز لها بالرمز (III) وهى الأفلام التى تتناسب مع الأشخاص بعمر ١٨ عامًا فأكثر.

وقد عرض خلال عام ٢٠٠٤ فى هونج كونج ١٢٩٥ فيلمًا حصلت على تصديق من رقابة الفيلم ومفوض التليفزيون والترفيه، جاء توزيعها حسب الفئات المشار إليها كما يلى:

- حصل ٤٦٩ فيلمًا بنسبة ٣٦% على الرمز I.
- حصل ٣٦١ فيلمًا بنسبة ٢٨% على الرمز II A.
- حصل ٣٥٢ فيلمًا بنسبة ٢٧% على الرمز II B.
- حصل ١١٣ فيلمًا بنسبة ٩% على الرمز III.

ويمكن التعقيب على ماسبق بأنه يتضح وجود حضور قوى، ومؤثر للدولة فى تطبيق القوانين أو التوصيات التى تصدر عن الجهات المختصة بالشأن السينمائى، مع وضوح التقسيم أو التصنيف الذى يطبق على الأفلام، وهو ما تفتقده الأفلام فى مصر، فلا يوجد تقسيم أو تصنيف واضح يطبق على الأفلام المصرية، وتلتزم به الجهات المختصة طالما أنه لا يتعارض مع إتاحة الأفلام لقطاع عريض من الجماهير، وإنما يأتى التوجيه والإشارة إلى خطورة نوعيات معينة من الأفلام من الجهات التى تتعامل بشكل مباشر مع المجتمع وتهتم بقضاياه مثل وزارة الشئون الاجتماعية ووزارة التربية والتعليم.

الإتاحة والنقابات المهنية السينمائية:

يقتصر دور النقابات المهنية السينمائية فيما يتعلق بالإتاحة فى إصدار التراخيص وتصاريح العمل للعاملين فى مجالات الفن السينمائى المختلفة بمزاولة

المهنة التى يعملون بها مثل: التمثيل، أو الإخراج، أو التصوير، أو المونتاج ...إلخ.

وليس للنقابات الفنية تأثير مباشر فى السماح بعرض الفيلم أو منعه إذا كان أحد المشتركين فيه من غير المسجلين فى إحدى النقابات المهنية السينمائية، وتكتفى النقابة بالتنبيه على ضرورة عدم التعامل مع هذا الشخص؛ لكونه غير مسجل فيها وغير مسموح له بمزاولة أىٍّ من أنشطة الفن السينمائى المختلفة وضرورة قيامه باستخراج تصريح للعمل أو الانضمام إلى النقابة الخاصة بالنشاط الذى يمارسه.

القضايا المرتبطة بالإتاحة والاسترجاع:

تبين خلال دراسة الإتاحة والاسترجاع أن معناهما لا يقتصر على مجرد عرض الفيلم على الجمهور داخل دور العرض أو خلال وسائل العرض الأخرى، وإنما يتعداه إلى الارتباط بموضوعات وقضايا أخرى أهم ترتبط بحرية الإبداع، وإتاحة الأفلام التى تتناول موضوعات سياسية أو نقدًا لقضايا مهمة فى المجتمع وطرحها ومعالجتها بجرأة، وسهولة الوصول إلى البيانات والمعلومات المتاحة عن الأفلام وموضوعاتها، والقرصنة وتأثيرها على إتاحة الأفلام بالطرق الشرعية، والحد من إتاحة الأفلام الهزلية المسطحة على حساب الأفلام الجادة الهادفة، وتتضح القضايا المرتبطة بالإتاحة والاسترجاع عن طريق القضايا التالية.

قضية الرقابة على الأفلام:

الرقابة والإتاحة علاقة متلازمة فى كل مراحل إنتاج الفيلم، تبدأ مرحلتها الأولى خلال سعى المنتج أو المخرج أو كاتب السيناريو إلى الحصول على موافقة الرقابة على سيناريو فيلم معين للبدء فى تصويره وتحويله إلى فيلم سينمائى، من هنا تبدأ مرحلة الاعتراض الرقابى على جمل وفقرات ومشاهد وردت فى السيناريو وتطلب تعديلها أو حذفها أو تغييرها من مالك السيناريو، أهمية ذلك بالنسبة للإتاحة

الموضوعية تكمن فى إمكانية أن تمثل الكلمات أو الجمل أو المشاهد التى تعترض عليها الرقابة قيمة أدبية، وموضوعية يمكن أن تؤثر فى الجمهور، فالرقابة لا تعترض على مشاهد إثارة الغرائز والرقص بقدر ما تعترض على كلمة ترى فيها مساسًا بالنظام العام للدولة، وبالتالى يسهم تعنت الرقابة فى تقليص الإتاحة الموضوعية للمحتوى الفكرى الذى يقدمه الفيلم، حدث ذلك فى تغيير الرقابة لنهاية فيلم لاشين/١٩٣٩ من ثورة الشعب ضد ظلم الحاكم وتولية حاكم محبوب من الشعب إلى رفع الحاكم للظلم عن الشعب وتهليل الشعب له بعد سحق المؤامرة على الدولة والشعب، الشيء نفسه حدث مع فيلم البريء/١٩٨٦ من قيام عسكرى الأمن بالثورة على الظلم والقهر وقتل كل الضباط والجنود بسلاحه فى مشهد درامى قوى إلى تثبيت الصورة على وجهه لحظة تفكيره فى اتخاذ موقف ضد الظلم والقهر الذى رآه فى المعتقل، والأمثلة المشابهه كثيرة، ويتبين أن التدخل الرقابى يدير الدفة فى الاتجاه المعاكس لرغبة صناع الفيلم أو كاتبه.[١]

أما المرحلة الثانية فتأتى بعد تجاوز المرحلة الأولى والسماح بتصوير الفيلم والانتهاء منه وتقديمه مرة أخرى إلى الرقابة للسماح بعرضه، فقد لا يسلم الأمر من الاعتراض على زوايا معينة للتصوير أو جمل تم تغييرها أثناء التصوير لخدمة البناء الدرامى للفيلم دون الرجوع إلى الرقابة، أو بعض المشاهد الغرائزية التى ترى الرقابة فيها مبالغة ويجب حذفها أو على الأقل تهذيبها، يحصل الفيلم بعد ذلك على الترخيص بالعرض العام للجمهور.

لا تنتهى العلاقة بين الرقابة وإتاحة الفيلم عند هذا الحد، بل تمتد إلى مرحلة ثالثة وأخيرة تبدأ بعد عرض الفيلم، عندما يثير الفيلم الرأى العام والجماهير بطريقة أو بأخرى، ولا يرضى النظام الحاكم عن ذلك ففى هذه الحالة تتدخل الرقابة بسحب ترخيص عرض الفيلم؛ وهو ما حدث عام ١٩٨٣ عندما قامت الرقابة فى ١٩٨٣/٨/٢٣ بسحب ترخيص عرض فيلمى "خمسة باب؛ ودرب الهوى" مبررة قرارها بأن كلا الفيلمين قد أحدثا انطباعًا سيئًا لدى الجماهير وأن سحب الترخيص جاء حرصًا على حماية الآداب العامة والمحافظة على الأمن العام والنظام العام ومصالح الدولة العليا، وأتساءل: أين كانوا عند الترخيص بعرضهما؟!

---

(١) على أبو شادى. وقائع السينما المصرية... . مصدر سابق. ص ٢٦٤

مما سبق خلال استقراء القوانين الرقابية يتبين أن المسألة تخضع فى النهاية إلى ما تقرره الرقابة التى تحتمى دائما خلف مبررات وتأويلات المادة الأولى من قانون الرقابة على المصنفات السمعية والبصرية التى نصت على اضطلاع الرقابة: بالمحافظة على الأمن والنظام وحماية الآداب ومصالح الدولة العليا ــ ونلاحظ أن هذا ما بررت به الرقابة قرارها بسحب ترخيص الفيلمين المشار إليهما ــ مما يؤدى إلى حجب موضوعات جادة ومؤثرة لحساب موضوعات هزلية غير هادفة.

قضية نقص دور العرض:

نقص دور العرض السينمائية يمثل قضية مهمة وشائكة تؤثر سلبًا فى صناعة السينما ومعدلات إنتاج الأفلام، نتيجة انهيار إيرادات الفيلم على المستوى الداخلى الذى بات يعتمد عليه المنتج لاسترداد جزء كبير مما أنفق على الفيلم فى ظل انهيار سوق توزيع الفيلم على المستوى الخارجى، ويمثل التوزيع الجغرافى لدور العرض عاملاً مؤثرًا حيث يتركز حوالى ٩٠% من دور العرض فى القاهرة الكبرى والإسكندرية فقط، بمعنى آخر تستحوذ القاهرة الكبرى والإسكندرية على ٥٥% من السعة الكلية لدور العرض وتصل النسبة فيهما إلى ٦ مقاعد لكل ألف نسمة من السكان، و٣ ومقاعد لكل ألف نسمة على مستوى الجمهورية، وهو معدل منخفض قياسًا بدول أخرى تعدادها السكانى مماثل لنا تقريبًا مثل فرنسا التى تصل النسبة فيها إلى ١٩ مقعدًا لكل ألف نسمة.(١)

لذلك فالنقص العددى لدور العرض يساعد على انهيار صناعة السينما، ويعد قضية مهمة من القضايا التى ترتبط بالإتاحة، ساعد على ذلك ظهور التليفزيون وانتشاره على نطاق واسع مع بداية الستينيات، وكذلك الفيديو كاسيت فى الثمانينيات والقنوات الفضائية العامة والمتخصصة فى التسعينيات، والآن إمكانية عرض الأفلام وإتاحتها وتبادلها خلال شبكة الإنترنت، وهو ما يزيد التحدى أمام دور العرض السينمائى التقليدية التى لا تأتى ضمن أولويات الأسرة كوسيلة من وسائل الترفيه، وتفضيل أىٍّ من الوسائل السابقة عليها لما توفره من راحة.

---

(١) ناصر جلال. الأبعاد الاقتصادية ... . مصدر سابق. ص٢٤٧

قضية الإقبال الجماهيرى:

يرتبط الإقبال الجماهيرى على الأفلام السينمائية بعدة عوامل منها مدى شهرة الممثلين المشتركين فيه وإقبال الجماهير على أفلامهم، وجودة الفيلم من ناحية الموضوع والشكل الفنى ومدى ملاءمة ذلك لتوجهات الجمهور، والبعد المكانى لدار العرض عن المناطق السكنية الكثيفة، وتوقيت عرض الفيلم ومدى ملاءمته لظروف الجمهور، والتكلفة المادية التى سيتحملها الفرد لمشاهدة فيلم فى دار العرض، كل هذه العوامل تؤثر فى الإقبال الجماهيرى على الأفلام داخل دور العرض، إضافة إلى توفر وسائل إتاحة أخرى أكثر راحة وأقل تكلفة.

أما العوامل التى تؤدى إلى العزوف عن مشاهدة الأفلام، فمنها على سبيل المثال عدم ملاءمة المحتوى الموضوعى للفيلم لفئات معينة من الجمهور وتكرار الموضوعات نفسها، والمستوى المتدنى لدار العرض بحيث لا تستطيع الأسرة الخروج لمشاهدة الفيلم داخل دار العرض، ومركزية دور العرض فى القاهرة الكبرى والإسكندرية دون المحافظات الأخرى التى يعرض فيها الفيلم بعد فترة من عرضه فى القاهرة والإسكندرية، وإمكانية الحصول على الفيلم ومشاهدته بالوسائل الأخرى المتاحة مثل: الفيديو، أو الإنترنت.

وإن كان الجمهور فى مصر قد كسر وخالف كل العوامل التى تخضع للعقل والمنطق فى عدم الإقبال الجماهيرى، فقد حققت أفلام لا تمثل قيمة على المستويين الفنى والموضوعى نجاحًا جماهيريًا كبيرًا فى الوقت الذى كان يتوقع لها الفشل مثل فيلم " إسماعيلية رايح جاى" الذى عرض عام ١٩٩٦ وحقق إيرادات خيالية غير مسبوقة، والأفلام الكوميدية التى تعرض فى الفترة الأخيرة من ٢٠٠٠ وحتى الآن، فهذه الأفلام تنجح على مستوى الجمهور وتفشل على مستوى القيمة الفنية والمضمون، وهو ما يمثل أحد لوغاريتمات الأفلام المصرية!!

قضية القرصنة:

تعد مشكلة القرصنة التى يتعرض لها الفيلم السينمائى المصرى على المستوى المحلى عن طريق نسخ الأفلام على شرائط الفيديو كاسيت والأقراص المدمجة، أو فى المستوى الدولى نتيجة تهريب نسخ الأفلام، وإعادة طبعها وعرضها وتوزيعها بالطرق غير الشرعية من أهم المشاكل التى تواجه صناعة السينما وتؤثر فى الجوانب الاقتصادية لصناعة السينما المصرية نتيجة تكبدها لخسائر مادية فادحة؛ نتيجة انخفاض حصيلة صادرات الفيلم المصرى وهو ما ينعكس تأثيره على الاقتصاد القومى بالسلب.

وقرصنة الأفلام مصطلح ارتبط ظهوره بانتشار استخدام الفيديو كاسيت وشبكة الإنترنت، وتعدد المواقع التى تتيح عرض الأفلام السينمائية بالمجان أو بمقابل مادى، والحقيقة أن معظم هذه المواقع تم إنشاؤها بشكل غير شرعى ولا يمثل جهة حكومية تموله لتحقيق أهداف محددة تتعلق بنشر ودعم الثقافة المصرية على مستوى العالم فى ظل عولمة الثقافة، وقرصنة الأفلام تعد ظاهرة عالمية لا ترتبط بدولة معينة أو نوعية معينة من الأفلام، فخلال عام ٢٠٠٢ شهدت السينما الهندية تراجعًا ملحوظًا فى الإيرادات على المستوى العالمى تمثل فى خسارتها ٥٠ مليون دولار نتيجة أعمال القرصنة التى تتعرض لها الأفلام الهندية.(١)

ولم تسلم الأفلام الأمريكية من أعمال القرصنة، ويقدر اتحاد صناع السينما فى الولايات المتحدة الخسارة السنوية جراء أعمال القرصنة عن طريق تحميل الأفلام من الإنترنت أو نسخ الإسطوانات بحوالى ٣،٥ مليار دولار سنويًا، ويعمل الاتحاد على الحد من انتشار هذه الظاهرة من خلال استصدار التشريعات القانونية التى تجرم النسخ غير القانونى للأفلام، ومنع رواد دور العرض من تصوير الأفلام التى يشاهدونها بكاميرات الفيديو أو الهواتف الخلوية عالية التقنية، وهى الجريمة التى أقرتها تشريعات أربع ولايات حتى الآن فى الولايات المتحدة.(٢)

---

(١) تراجع صناعة السينما الهندية. ٢٠٠٢. تاريخ الزيارة 2005/12/27. متاح فى www.bbcarabic.com

(٢) مطاردة قراصنة الأفلام السينمائية فى أمريكا. ٢٠٠٥ . تاريخ الزيارة 2005/12/27. متاح فى:www.bbcarabic.com

قضية مستوى الأفلام المتاحة:

الأفلام السينمائية كمصدر ووسيلة اتصال جماهيرية ترتبط بقطاع عـريض من فئات المجتمع المختلفة، تؤثر بشكل أو بآخر فى تنمية الوعى وزيادة المستوى الثقافى لهذه الفئات كل حسب مستوى تفاعله مع ما يقدمه الفيلم من محتوى يتعلق بالقيم الدينية والاجتماعية والأخلاقية.

هذه القيم ترتبط بشكل رئيسى بمدى إجازة ودعم الرقابة لها، ومدى حـرص صناع الأفلام المصرية على تقديمها بشكل يدعمها ولا يهدمها أو يتعارض معها، فالواقع الحالى يؤكد على أن الأفلام المصرية تشهد تدهورًا كبيرًا فى القيم والأخلاقيات أدى إلى تراجعها وتراجع الإبداع الفنى والثقافى فيها، نتيجة تمويل معظم هذه الأفلام من مصادر أجنبية تحرص على تضمين الفيلم لمفاهيم الثقافة الأجنبية الهدامة التى لا تتناسب مع عاداتنا وتقاليدنا وقيمنا الدينية والأخلاقية، وتهدف هذه الشركات أجنبية التمويل مصرية التأسيس إلى طمس هويتنا الدينية والثقافية، فى الوقت الذى يجب أن تكون أفلامنا حريصة على تأكيد هويتنا الإسلامية والعربية ودعم قيمنا، وسلوكياتنا السامية لمعالجة ما أصاب المجتمع من فقدان لكل ذلك بشكل تكاد تختفى فيه هويتنا، ومصريتنا فى ظل العولمة الثقافية التى تسعى إليها الدول الكبرى.

قضية توقيت العرض:

يقصد بقضية توقيت العرض هنا تنظيم العروض السينمائية وتوقيتات عرضها، نظرًا لكون توقيت إتاحة وعرض الأفلام فى دور العرض يؤثر فى الإقبال الجماهيرى بشكل كبير، لذلك حرصت الدولة على سن القوانين والتشريعات

التى تنظم عرض وإتاحة الأفلام فى دور العرض، أهمها القانون ٣٧٣ لسنة ١٩٥٦ الصادر بشأن تنظيم عرض الأفلام المصرية، والذى نص فى مادته الأولى على دور العرض السينمائى العامة فى جمهورية مصر العربية أن تخصص فى كل موسم فترة لا تقل عن أسبوع لعرض الأفلام المصرية، وتقسم السنة فى حكم هذه المادة الى ثلاثة مواسم تبدأ فى أول سبتمبر وأول يناير وأول مايو على التوالى؛ كما حدد القانون فى مادته الثانية الأفلام المصرية بأنها الأفلام الناطقة باللغة العربية والمنتجة برأسمال مصرى أو التى ساهم فى إنتاجها رأسمال مصرى بنسبة لا تقل عن ٥٠%.

ويتضح من خلال التقسيم الموضح للسنة إلى ثلاثة مواسم أن الموسم السينمائى العام يجمع فى حقيقة الأمر بين عامين حيث يبدأ من أول سبتمبر وينتهى فى مايو من العام التالى، كما أن توقيتات بداية المواسم الثلاثة ارتبطت بالعام الدراسى بشكل كبير مما أثر سلبًا فى التعليم فكانت الأفلام أحد أهم عوامل التسرب من التعليم نظرًا لتنظيم دور العرض لحفلات عرض صباحية للأفلام.

كما صدر القانون رقم ١٣ لسنة ١٩٧١ فى شأن تنظيم عرض الأفلام السينمائية وتخصيص فترة لا تقل عن أسبوع فى كل موسم، ولا يختلف هذا القانون عن القانون ٣٧٣ لسنة ١٩٥٦، سوى أنه خول لوزير الثقافة حق إصدار القرارات اللازمة لتنظيم عرض الأفلام السينمائية المصرية والأجنبية بكافة أنواعها فى الدور العامة للعرض السينمائى وله فى ذلك تحديد مواعيد وشروط ومقابل عرض الأفلام.

ويختلف الوضع الحالى، لتوقيت عرض وإتاحة الأفلام عن ما ورد فى نصوص القوانين السابقة، فيرتبط عرض الأفلام بالمناسبات الاحتفالية مثل عيد الفطر وعيد الأضحى، وموسم الإجازات الدراسية الصيفية، وتكاد المواسم التى نصت عليها القوانين تختفى من مناسبات عرض الأفلام السينمائية المصرية.

الخلاصة:

تعد الإتاحة من الموضوعات المهمة ذات الصلة القوية بالأفلام، ويمكن تلخيص ما توصلت إليه الدراسة فى هذه الجزئية فى النقاط التالية:

- إن الإتاحة كمصطلح يستخدم للدلالة على العرض العام والتوزيع والبث والأداء العلنى والتوصيل العلنى بشكل يؤدى فى النهاية للتعبير عن معنى واحد فيما يخص إتاحة الأفلام للعرض العام.
- إن تأثير الإتاحة يمتد إلى إتاحة بعض الموضوعات على حساب موضوعات أخرى فى مرحلة إعداد الفيلم أو إجازة السيناريو من الجهات الرقابية.
- إن الوسائل المستخدمة فى إتاحة الأفلام قد مرت بمراحل تطور مختلفة بدءًا من الإتاحة داخل الصالات العامة مرورًا بتأسيس دور العرض السينمائية بالشكل المتعارف عليه حاليًا، ثم الإتاحة باستخدام التليفزيون مع ظهور التليفزيون وتطور تقنياته التى صاحبها ظهور الفيديو كاسيت وانتشاره على نطاق واسع، وانتهاء بالقنوات الفضائية العامة والمتخصصة فى عرض وإتاحة الأفلام السينمائية، التى واكبها استخدام شبكة الإنترنت فى عرض الأفلام السينمائية وإتاحتها وتبادلها بشكل أدى إلى تبلور ظاهرة قرصنة الأفلام.
- إن زيادة الاهتمام الجماهيرى بالأفلام السينمائية أدت إلى اهتمام الصحف والمجلات وظهور الصحافة الفنية والنقد السينمائى، مما ساعد على اتخاذ الإتاحة لنمط آخر فى عرض الأفلام فكان تنظيم العروض الخاصة للنقاد والصحفيين، كما نظمت المهرجانات والمسابقات لتشجيع الأفلام الجيدة ومنحها التقدير الأدبى والمادى المناسب، كما أدى هذا الاهتمام الجماهيرى إلى ظهور نوادى السينما وتنظيم عروض خاصة للأفلام بهدف البحث والدراسة.

- إن الإتاحة ارتبطت بالقوانين الرقابية التى تطبق على الأفلام، ولم تسن لها قوانين خاصة إلا فى جزئية تنظيم عروض الأفلام وتوقيتها.
- إن الاهتمام بالأفلام لم يقتصر على الجهات المختصة بشكل مباشر، وإنما امتد إلى جهات أخرى مثل وزارة الشئون الاجتماعية ووزارة التربية والتعليم.
- إن الإتاحة ما زالت تعانى من بعض المشكلات، والقضايا التى ارتبطت بها ومنها تحكم الرقابة فى إتاحة موضوعات معينة على حساب الموضوعات الجادة التى تمس الجماهير وتؤثر فى توجهاتها وامتداد هذا التأثير إلى مرحلة ما بعد عرض الفيلم.
- إن عدة عوامل قد أثرت بالسلب فى إتاحة الأفلام منها النقص المتزايد فى دور العرض السينمائية، مما ترتب عليه تناقص الإقبال الجماهيرى الذى يفضل استخدام وسائل الإتاحة الأخرى.
- مع تنوع وسائل العرض وتطورها ودخول التكنولوجيا الرقمية فى عرض وإتاحة الأفلام عبر شبكة الإنترنت تبلورت ظاهرة قرصنة الأفلام وتبادلها مما أثر سلبًا فى معدلات الأرباح والإيرادات المتوقعة لهذه الأفلام.

الفصـل الثامن

التصور المستقبلى لضبط الأفلام وحفظها وإتاحتها

تمهيد:

جاءت أهمية وضرورة وضع تصور مستقبلى لـضبط الأفـلام المـصرية وحفظها وإتاحتها نتيجة لما تم رصده بدراسة واقع الضبط الببليوجرافى، والحفـظ، والإتاحة للأفلام فى مصر، الذى تبين خلالها وجود العديد من نقاط الضعف وأوجه القصور التى تحتاج إلى تقويم حتى يتيسر إيجاد ضبط ببليوجرافى معيارى للأفلام يخضع لمعايير محددة تُلبى حاجة الباحثين والمهتمين بالأفلام، والأمر نفسه بالنسبة للحفظ والإتاحة.

لذلك جاء هذا الفصل، ليقدم رؤية موضـوعية لمـستقبل عمليـة الـضبط الببليوجرافى للأفلام تستند على الواقع المتاح، وذلك عن طريق المشروع المقتـرح لضبط الأفلام المصرية وتوثيقها بأنواعها المختلفة، الذى يرتكز على خمسة محاور أساسية هى: إيجاد ووضع إطار عام للضبط الببليوجرافى للأفلام، وتحديد الأهداف التى يسعى المشروع لتحقيقها، وتحديد المؤسسة المسئولة، التى يمكنها تبنـى هـذا المشروع وتنفيذه، وآليات العمل التى تيسر إنجاز هـذا المـشروع، والمتطلبـات الأساسية التى يحتاجها المشروع حتى يمكن تنفيذه وإنجازه على أكمل صورة؛ حتى يتيسر إيجاد ببليوجرافية قومية موحدة للأفلام المصرية لا يختلف عليها المؤرخون والنقاد والباحثون، يمكن الاعتماد عليها فى جميع البحوث، والدراسات التـى تعـد عن الأفلام، كما يمكن تصحيح الأخطاء المتكررة فى المصادر المختلفة التى يأخـذ بعضها عن بعض مما يكرر البيانات الخطأ عن الفيلم فى أكثر من مصدر، ويمكن التغلب على ذلك بالرجوع إلى مصدر واحد معيارى لا يقبل الشك يكـون بمثابـة ببليوجرافية قومية، وهو ما يجعلنا قادرين على تكـوين تراثنـا الفيلمـى وحفظـه ودراسته وفهمه بشكل صحيح.

كما يتم دراسة التصور المستقبلى للحفظ والإتاحة فى مصر من وجهة نظر الباحث المستمدة من تخصص علم المكتبات والمعلومات، الذى يغيب تمامًا عن واقع الحفظ والإتاحة فى مصر نتيجة قصور الدراسات التى تعد عن الأفلام والموضوعات المتصلة بها كمصدر من مصادر المعلومات، فيجب إعداد الدراسات العلمية عنها مثل الدراسات التى أعدت عن الكتب والدوريات وغيرها من المصادر الأخرى من قبل المتخصصين فى المكتبات والمعلومات، وهذه الدراسة هى الأولى ــ على حد علمى ــ التى تعد بشكل مباشر عن الأفلام كمصدر من مصادر المعلومات فى تخصص المكتبات والمعلومات، وبالتالى فهى غير كافية وإنما تفسح المجال أمام المزيد من الدراسات والبحوث التى يجب إعدادها عن هذا المصدر المهم.

وينتهى الفصل بتقديم نموذج لقاعدة بيانات فيلمية، يمكن الاسترشاد بها فى إتاحة البيانات والمعلومات المتوفرة عن الأفلام على شبكة الإنترنت، حتى يتيسر حصول أى باحث على البيانات الأساسية التى يحتاج إليها فى دراسته كما يتم التعريف بالأفلام المصرية خلالها.

ضبط الأفلام المصرية وحفظها وإتاحتها: الواقع والمستقبل:

الأفلام المصرية عامة، والسينمائية خاصة يمكن رصد حاضرها فيما يخص الموضوعات الثلاثة الرئيسية، التى بنيت عليها هذه الدراسة وهى: الضبط الببليوجرافى والحفظ والإتاحة؛ وما ارتبط بها من موضوعات مؤثرة وفعالة فيما يخص الأفلام مثل: الإيداع القانونى، وحقوق الملكية الفكرية، والرقابة على الأفلام، وفقًا لما انتهت إليه دراسة هذه الموضوعات فى رصدها للواقع الفعلى وتحليله وفقًا لمعطيات الحاضر، وفى إطار التشريعات القانونية المحلية والدولية التى تنظمها والمؤسسات الفعالة المؤثرة فيها والقوى البشرية القائمة عليها.

فجاء الواقع لا يتناسب مع مستوى الطموحات المرجوة للوصول بهذا المصدر المتميز إلى أفضل مستوى فى الوصول والاتصال والإفادة لقطاع الجماهير الكبير الذى يرتبط به، وقطاع الباحثين الذين يقومون بدراسته؛ لتقييمه والوقوف على نقاط القوة وتدعيمها، ونقاط الضعف وطرح الحلول المناسبة لعلاجها وتلافيها.

ويهتم هذا الجزء من الدراسة بوضع تصور لمستقبل الموضوعات الثلاثة الرئيسية وهى الضبط الببليوجرافى والحفظ والإتاحة، التى يمكن تلخيص واقعها كأساس يمكن وضع تصور مستقبلى لما يجب أن يتخذ من إجراءات فى المستقبل لعلاج نقاط الضعف التى اتضحت خلال دراسة الواقع فى النقاط التالية:

الضبط الببليوجرافى للأفلام فى مصر: الواقع:

اتضح للباحث خلال دراسة الضبط الببليوجرافى للأفلام عامة والسينمائية خاصة، أن واقع الضبط الببليوجرافى يعتمد على النشاطات الفردية التى يقوم بها الأفراد المهتمون بالأفلام سواء النقاد السينمائيين، أو المؤرخين، ومن ثم جاء اهتمام كل فرد منهم بالأفلام فى إطار الهدف الذى يسعى لتحقيقه، وليس فى إطار هدف قومى يسعى إلى السيطرة عليها وضبطها كمنتج ثقافى بطريقة منهجية وعلمية صحيحة، تعود بالفائدة على المجتمع ككل.

والحقيقة أن محاولة الضبط التى اعتمدت عليها الدراسة فى تحليلها للاتجاهات الببليوجرافية الببليومترية المختلفة للأفلام، التى أعدها الباحث ــ بنفسه ــ لا تحيد عن هذا الإطار، فالهدف من إعدادها كان نفعيًا؛ لخدمة أهداف الدراسة، كما أنها جاءت محدودة فى حجم البيانات التى تغطيها لتحقيق الهدف منها، ولكن ميزها عن ما سبقها من محاولات أنها أعدت وفق قواعد دولية مقننه هى، قواعد الفهرسة الأنجلو ــ أمريكية، وحقول الوصف الببليوجرافى، وهى القواعد التى لم يعمل بها أى فرد ممن حاولوا عمل حصر للأفلام السينمائية وتسجيل بياناتها، باستثناء القائمة التى نشرت فى العدد ٥٦ من مجلة عالم الكتاب وغطت ٢٥ عامًا فقط من ١٩٦٨ إلى ١٩٩٣.

كما ناقشت موضوع المدخل وبيان المسئولية فى إطار القوانين والتشريعات المعمول بها فى مصر ودول العالم والاستقرار على نمط محدد التزمت به ببليوجرافية الدراسة، ولأن العمل الببليوجرافى الذى يتسم بالطابع القومى لا يمكن أن يقوم به فرد واحد، وإنما يمكن اعتبارها أساسًا يمكن البناء عليه إذا ما اهتمت المؤسسة الحكومية بهذا الموضوع.

كما أظهر واقع الضبط الببليوجرافى تشتت البيانات والمعلومات الوصفية الخاصة بالأفلام واختلافها بين المصادر المُتاحة، وعدم توافر بيانات ومعلومات أخرى نتيجة القصور الواضح فى تسجيل هذه البيانات وتقدير مدى أهميتها، كل هذه المفارقات أدت إلى حقيقة واضحة مفادها أننا فى مصر لا نملك أداة ضبط ببليوجرافية دقيقة للأفلام المصرية، ولا تتوافر لدينا قاعدة بيانات قومية يمكن الرجوع إليها فى حالة دراسة أى موضوع أو ظاهرة تتعلق بالأفلام.

الضبط الببليوجرافى للأفلام فى مصر: المستقبل:

نظمت مكتبة الكونجرس بالتعاون مع شركة جوجل Google ثلاث ندوات لمناقشة مستقبل الضبط الببليوجرافى فى الولايات المتحدة؛ اهتمت الندوة الأولى بمناقشة موضوع المستفيدين واستخدامهم للبيانات الببليوجرافية، والندوة الثانية ركزت على المعايير المعمول بها والتراكيب المستخدمة، أما الندوة الثالثة والأخيرة فقد اهتمت بالجوانب التنظيمية والاقتصادية لعملية الضبط الببليوجرافى؛ وخلصت إلى مدى ملاءمة النظم والمعايير المعمول بها ـــ حاليًا ـــ فى ظل التطورات التكنولوجية المتلاحقة فى مجال المكتبات، وأن المكتبات فى القرن الحادى والعشرين ستكون مكتبات عالية التقنية تعتمد على النظام الرقمى فى تسجيل وتنظيم وإتاحة مقتنياتها.[١]

---

(١) Tennant, Roy. Bibliographic Control Future. Library Journal, 15/4/2007. Cited at: 8/8/2007. Available at: http://www.libraryjournal.com/article/ca6431816.html

هكذا يفكرون! فماذا عن واقعنا؟ وما هو مستقبل الضبط الببليوجرافى لمصادر المعلومات فى مصر؟ ويهمنا منها الأفلام التى عرضت لواقعها فى الجزئية السابقة، إن هذا العمل يحتاج إلى تبنى مؤسسة حكومية للضبط الببليوجرافى ذى الطابع القومى، من هذا المنطلق جاء تقديم هذا المشروع المقترح لضبط الأفلام المصرية وتوثيقها، الذى يرتكز على وجود إطار عام يحكم عملية الضبط الببليوجرافى، ليحقق أهدافًا محددة من عملية الضبط، على أن تقوم على تنفيذ هذا المشروع مؤسسة حكومية قادرة على توفير الإمكانات اللازمة لذلك سواء البشرية أو المادية أو التقنية أو الإدارية، كما تقوم هذه المؤسسة بوضع آليات العمل التى يمكن تطبيقها أثناء عملية الضبط، كما تقوم المؤسسة بتوفير متطلبات العمل وصياغة الشكل النهائى للببليوجرافية وإتاحتها بالطرق الملائمة، لكى تتاح للفئات المختلفة من الباحثين والمهتمين بالفن عمومًا والأفلام خصوصًا، على أن يتم تحديثها بشكل مستمر ودورى.

وواقع المؤسسات الفنية الحالية لا يؤهل أيًا منها لتبنى هذا المشروع الضخم والإنفاق عليه، وتوفير كافة الإمكانات المطلوبة له سواء وزارة الثقافة، أو المؤسسات التابعة لها مثل المركز القومى للسينما المنوط به إيداع الأفلام وحفظها، أو قطاع الأعمال العام الذى نقلت تبعية شركة مصر للصوت والضوء والسينما إليه، أو مدينة الإنتاج الإعلامى التى تعانى من فساد إدارى منذ إنشائها وتركيزها على الإنتاج الدرامى للمسلسلات وتوزيعها؛ ولكى يتم تطبيق هذا المشروع المقترح يجب أن تتم إعادة هيكلة مؤسسات السينما العاملة فى مصر الآن.

وتقع مسئولية إعادة هيكلة مؤسسات السينما على الدولة؛ لذلك تقترح الدراسة إنشاء هيئة عليا مستقلة جامعة تختص بكل ما يتعلق بالشأن السينمائى فى مصر تحت مسمى "المجلس الأعلى للعلوم والفنون السينمائية " يتبع رئاسة مجلس الوزراء مباشرةً، يتم نقل تبعية جميع الجهات والمؤسسات المختصة بالسينما والأفلام تحت إدارته ومنها أكاديمية الفنون، والمركز القومى للسينما، وشركة مصر للصوت والضوء والسينما، ومدينة الإنتاج الإعلامى، وجهاز السينما، والرقابة على المصنفات الفنية، والأرشيف القومى للفيلم ككيان مستقل وليس كإدارة من إدارات المركز القومى للسينما.

يتمتع هذا المجلس بالاستقلالية الكاملة عن المؤسسات الحكومية الأخرى فيما يتعلق بالشأن السينمائى، ويشكل له مجلس إدارة يضم الفئات المتخصصة فى كل ما يتصل بالعلوم السينمائية، والخبراء ذوى الصلة بالفن والأفلام، يضطلعون بوضع خطة قومية شاملة ذات أهداف بعيدة المدى، وأهداف قصيرة المدى للنهوض بصناعة السينما والفن عمومًا.

والحقيقة أن مثل هذه المؤسسات ليست اختراعًا أو ابتكارًا غير مسبوق، ففى بريطانيا يوجد مجلس الفيلم البريطانى UK Film Council ويعد مؤسسة قومية لصناعة السينما والثقافة السينمائية وتعليم السينما بالتعاون مع المؤسسات السينمائية الأخرى؛ كما يقوم المجلس بتمويل معهد الفيلم البريطانى BFI، ومجموعة من الصناديق الخاصة التى تقدم الدعم للأفلام الفنية والأفلام التجارية، والتعليم والتدريب، والمخرجين الجدد، والتوزيع والعرض، والإنتاج المشترك مع الدول الأوربية.(١)

كما يوجد فى فرنسا المركز القومى للسينما Centre National de la Cinematograghie (CNC) الذى تأسس عام ١٩٤٧ وهو من أهم وأكبر المؤسسات السينمائية القومية فى العالم، ويقوم بمهام عديدة أهمها تطوير وتنمية ودعم كل ما يتعلق بالسينما بدءًا من إنتاج وتوزيع وعرض الأفلام، وصولاً إلى التعليم والتوثيق والحفظ والترميم وإقامة المهرجانات.(٢)

كما سبق الإشارة إلى سلطة التطوير الإعلامية Media Development Authority (MDA) فى سنغافورة، ولجنة تطوير وتنمية الأفلام Film Development Committee فى هونج كونج التى تعمل كجهة استشارية للحكومة.

---

(١) سمير فريد. السينما فى دول الاتحاد الأوربى : المؤسسات السينمائية. مصدر سابق. ص٥٠

(٢) المصدر نفسه. ص٩٠

مثل هذه المؤسسات تتمتع بالحرية التامة فى التخطيط والتنفيذ وتؤدى الدور المنوط بها لتنمية ثقافة الدولة السينمائية وتطويرها ونشرها فى العالم، إلى جانب النهوض بها على المستوى القومى، ووجود مثل هذه المؤسسات قومية الطابع، ذاتية التفكير والتخطيط والتنفيذ أمر لا غنى عنه فى مصر التى تمتلك تراثًا ثقافيًا وسينمائيًا مميزًا يجب العمل على الحفاظ عليه ونشره والتعريف به للتواصل مع ثقافات العالم المختلفة والتأثير فيها فى ظل طوفان العولمة الثقافية الذى يسعى إلى محو ثقافات وطمس هويات دول وإحلال ثقافات دول أخرى محلها، ونحن لسنا بمعزل عن هذا الطوفان الذى تتبلور ملامحه فى مصر منذ بدأ بيع أصول الأفلام المصرية لغير المصريين والسماح للشركات أجنبية التمويل بالسيطرة على الإنتاج؛ لذلك يجب أن نواجه هذا التدمير المتعمد ونتصدى له بدلاً من سلوك النعامة الذى نسلكه الآن.

ولعل المشروع المقترح لضبط الأفلام وتوثيقها فى الجزئية (٨/٢) يمثل بارقة أمل وخطوة على طريق الإصلاح لتحقيق الضبط الببليوجرافى للأفلام بأشكالها وأنواعها المختلفة.

حفظ الأفلام فى مصر: الواقع

يرتبط واقع حفظ الأفلام بواقع الأرشيف القومى للفيلم؛ بوصفه يمثل ذاكرة الدولة السينمائية، وكلما كان واقع الحفظ والتنظيم فيه جيدًا، كانت الذاكرة حاضرة وقوية، وكلما كان واقع الحفظ والتنظيم غائبًا، كانت الذاكرة مفقودة ومصابة بحالة من الزهايمر الذى يفقدها القدرة على التحكم فى محتوياتها والحفاظ عليها. وللأسف الشديد فإن ذاكرة مصر السينمائية المتمثلة فى الأرشيف القومى للفيلم مصابة بفقدان دائم وزهايمر مزمن، وتحتاج إلى عملية جراحية عاجله حتى نستطيع الحفاظ على ما تبقى من أفلام وصيانة وترميم ما يمكن أن يرمم من نسخ أصابها ما أصابها من ضرر وتلف عايشه الباحث على أرض الواقع.

وواقع الحفظ خلال ما لمسه الباحث بنفسه يعد سيئًا على مستويين، المستوى الأول: يتعلق بالحفظ الببليوجرافي للبيانات والمعلومات التي تتشتت بين ملفات الأفلام الورقية المحفوظة في إدارة الأرشيف، والتي لا يتم تنظيمها وإتاحتها وفقًا لأي منهج ولا يخرج الأمر عن مجرد تحرير بطاقة فيلمية للفيلم تتضمن بياناته الوصفية تحفظ في الملف الورقي أيضًا؛ أما المستوى الآخر: فيتعلق بالحفظ المادي لنسخة الفيلم الموجبة مقاس ٣٥ مم التي يتم إيداعها في الأرشيف، والتي يجب حفظها وفق معايير محددة لا تطبق في الأرشيف القومي المصري للفيلم حتى الآن.

حفظ الأفلام في مصر: المستقبل.

تعد المشاكل التي تتعرض لها نسخ الأفلام السينمائية القديمة والحديثة نتيجة ظروف حفظها، أو نتيجة بعض الأخطاء التي تصيبها أثناء طبعها من الموضوعات المهمة التي يجب أن يتم التعامل مع مفرداتها بشكل علمي سليم، وبمواصفات الحفظ والترميم الصحيحة التي نصت عليها المعايير الدولية حتى يمكن معالجة أكبر قدر ممكن من هذه المشاكل التي تصيب نسخ الأفلام ومعالجتها للحفاظ على نسخ الأفلام، التي تعد تراثًا ثقافيًا يجب الحفاظ عليه، إضافة إلى المحافظة على أصول الأفلام السالبة الأصلية.

ومنذ نشأت صناعة السينما المصرية وتوالي إنتاج الأفلام نشأت الحاجة إلى حفظها من التلف للحاجة إلى طبع نسخ للعرض من النسخة السالبة، إذ إن هذا الإجراء هو الحل الوحيد الذي يفي بالغرض عندما لا يتوافر ضمان يؤكد تبرير الإنفاق على إعادة صناعة فيلم ما زال الطلب عليه قائمًا في دور العرض السينمائية.[١]

---

(١) يوسف الملاخ. كيفية المحافظة على نيجاتيف الصورة والصوت لتراث السينما المصرية. القاهرة: أكاديمية الفنون، المعهد العالي للسينما، ٢٠٠٥. ص ٣

ويعد التراث السينمائى المتمثل فى الأفلام جزءًا من الذاكرة الثقافية للدولة على المستوى الاجتماعى والتاريخى والسياسي، لذلك يجب العمل على حفظ وترميم وإتاحة هذا التراث بكافة الأساليب الفنية المتاحة، وقد تنبهت الدول المتقدمة إلى أهمية الأفلام وعملت على تحديث وتطوير أساليب ترميم وتجديد نيجاتيف تلك الأفلام من الأسلوب اليدوى والميكانيكى البدائى إلى الأسلوب الكيميائى والرقمى الحديث.(١)

وقد تأسس الأرشيف القومى المصرى للفيلم منذ الخمسينيات ومر بتقلبات عديدة، كما سبق الإشارة إلى ذلك، إلى أن استقر على الوضع الحالى المتدهور على جميع المستويات التقنية والفنية، والإدارية، والمادية، مما عرض التراث السينمائى المحفوظ فيه إلى مخاطر التلف، وهو ما يدعو إلى ضرورة العمل على حل المشكلات التى يتعرض لها الأرشيف السينمائى على مستوى حفظ الأفلام المودعة فيه وصيانتها وترميمها خلال اتخاذ مجموعة من الخطوات والإجراءات المهمة للوصول بالأرشيف القومى ومستوى الحفظ والترميم إلى المستويات العالمية لذلك يجب أن:

- يتمتع الأرشيف القومى بالاستقلالية الكاملة، وأن يكون له كيان منفصل عن أية جهة أخرى كمؤسسة من مؤسسات المجلس الأعلى للعلوم والفنون السينمائية، ويتم تزويده بالكوادر الفنية والتقنية المؤهلة تأهيلاً علميًا مميزًا.
- يتم إنشاء معمل متخصص فى ترميم نسخ الأفلام الموجبة والسالبة، وإصلاح العيوب التى تطرأ عليها؛ نتيجة كثرة الاستخدام فى مصر، تتوافر فيه الإمكانات المادية والفنية اللازمة لترميم وصيانة الأفلام بطريقة علمية صحيحة.

---

(١) Motion picture Preservation of Film. (2007). In Encyclopedia Britannica. Retrieved October 29 ,2007 , from Encyclopedia Britannica *Online*: http://www.britannica.com/eb/article-52273

- يتم إلزام المعامل السينمائية الخاصة بضرورة مواكبة التطورات الحديثة فى التعامل مع الأفلام سواء فى مرحلة التحميض أو مرحلة الطبع، نتيجة تعرض نسخ الأفلام لبعض العيوب الفنية والمادية أثناء التحميض والطبع.
- تطبق المعايير الدولية للحفظ التى أقرتها الشركات الكبرى التى تنتج المواد الخام من الأفلام مثل شركة كوداك فى الأرشيف القومى الذى لا يطبق الحد الأدنى من المواصفات المطلوبه لحفظ الأفلام.
- يتم إعداد الكوادر البشرية المتخصصة فى حفظ الأفلام وترميمها خلال التعاون مع الأرشيفات العالمية التى تتوافر بها مختبرات ومراكز تدريب على كيفية حفظ الأفلام وترميمها ومنها الأرشيف الفرنسى، والأرشيف الأمريكى، ومركز حفظ الصور المتحركة التابع لمكتبة الكونجرس.
- يتم الحرص على تطبيق تعليمات الاتحاد الدولى لأرشفات الأفلام FIAF الذى نال الأرشيف القومى المصرى عضويته عام ١٩٧١ كأول أرشيف عربى وأفريقى ينضم إلى الاتحاد.

إتاحة الأفلام فى مصر: الواقع.

لا يمكن أن يعوجَّ ضلعا مثلث ويستقيم الضلع الثالث، فالجزء مرتبط بالكل والعكس لا يستقيم الكل إلا إذا استقامت كل أجزائه، لذلك لا يختلف واقع الإتاحة عن واقع الضبط والحفظ بل إن تأثير عدم انضباط الإتاحة أكثر ضررًا، لأن الضبط والحفظ لا يتصلان اتصالاً مباشرًا بالجمهور العام للفيلم، وإنما يتصلان بفئة معينة من الباحثين الذين يدركون أهمية الأفلام وضبطها وحفظها، بينما تتصل الإتاحة بالجمهور العام والخاص بشكل مباشر وغير مباشر، وهنا تكمن أهميتها.

وقد اتضح خلال دراستها أن عوامل كثيرة تؤثر سلبًا فيها على الرغم من تنوع وسائلها وطرق استخدامها فى تحقيق الهدف منها وهو وصول الفيلم إلى المستفيد أو الجمهور، وتشعب ارتباطاتها الموضوعية بقضايا تؤثر فيها وتتأثر بها، وهو ما يؤكد على ضرورة تقنينها وتنظيمها وفق تشريعات قانونية محكمة تستغل التنوع فى وسائل وطرق الإتاحة وفى الوقت نفسه تحافظ على حقوق الأفراد الذين يتعرضون للضرر المادى، والأدبى نتيجة التعدى على الأفلام والوصول إليها بطرق غير شرعية، هذا هو الواقع الفعلى للإتاحة حسب ما توصلت إليه الدراسة، فإن ما يمكن وضعه من تصور للمستقبل يتضح من خلال التصورات التالية للإتاحة.

إتاحة الأفلام فى مصر: المستقبل.

تؤثر الأفلام بدور أساسى فى إلقاء الضوء على مشاكل المجتمع، وترتبط بشكل وثيق بحفظ الهوية الثقافية والقيم الاجتماعية، كما تؤثر بشكل كبير فى تشكيل الرأى العام وحماية النظام الديموقراطى وتنمية الإبداع، لذلك تحرص الأنظمة غير الديموقراطية على السيطرة على هذه الصناعة وتوجيهها لصالحها والدعاية لها، بدلاً من توجهها لنقدها وإثارة الرأى العام ضدها، وهو ما يفسح المجال للتأثير الثقافى الأجنبى خلال الأفلام الأجنبية التى تنتشر بسرعة نتيجة التطور التكنولوجى والعولمة السمعبصرية التى فتحت مجالات متعددة للوصول إلى هذه الأفلام بسهولة ويسر نتيجة عجز الفيلم المحلى عن المنافسة.[١]

وتواجه الأفلام المصرية تحديًا كبيرًا فيما يخص الإتاحة ووسائلها، فى ظل انتشار استخدام التليفزيون والفضائيات والوسائل الرقمية الحديثة ومنها الإنترنت، والتى أدت إلى تراجع وسائل أخرى مثل دور العرض السينمائى وعروض الفيديو كاسيت، ومواجهة الفيلم المصرى لتحديات كبرى تتعلق بالتسويق الخارجى

---

(١) Byrne, Alex. Freedom of Access to Information and Freedom of Expression in a Pluralistic World. Available at: http:// www.ifla.org

والتوزيع، وأعمال القرصنة والسرقة، وهو ما يعد اعتداءً على حقوق الملكية الفكرية وإهدارًا للحقوق المادية والأدبية والمعنوية فى ظل غياب مؤسسة راعية لهذه الحقوق تتولى الدفاع عنها والحفاظ عليها بتفعيل القوانين والتشريعات المصرية والدولية فى هذا الشأن.

وما يزيد الأمر صعوبة استمرار ضعف المستوى الفنى والموضوعى للفيلم المصرى وتخليه تدريجيًا عن السمات التى تميزة، وفقدانه لقطاع كبير من الجمهور المثقف الواعى نتيجة تشبعه بالأفكار والسلوكيات الغربية السيئة، والوصول إلى ما يمكن أن نطلق عليه الارتجال السينمائى فى شكل شريط فيلم.

هذه العوامل مجتمعة أدت إلى استمرار أزمة صناعة السينما حتى الآن، لذلك إذا أرادت السينما المصرية أن تنهض من عثرتها وتسترد مكانتها المفقودة يجب أن تتضافر عدة جهود للعودة بالفيلم المصرى إلى مجال المنافسة وإتاحته فى الأسواق الخارجية بقوة، ومن هذه الجهود:

- العمل على زيادة دور العرض السينمائى وتحقيق التوزيع الجغرافى بما يتناسب مع التوزيع السكانى فى مصر، والتغلب على مركزية توزيع دور العرض فى القاهرة والإسكندرية بنسبة بلغت أكثر من ٥٥% تقريبًا. وضرورة تزويدها بالتقنيات الحديثة المتوفرة لعرض الأفلام.
- الحد من توزيع وعرض الأفلام الأجنبية فى دور العرض المصرية مما يهدد الفيلم المصرى، وضرورة تقنين ذلك خلال القوانين والتشريعات المنظمة لعرض وإتاحة الأفلام.
- ضرورة دعم شركات التوزيع الصغيرة والمتوسطة، لمواجهة احتكار الشركات القليلة الكبرى لعملية التوزيع الداخلى والخارجى.
- العمل على فتح أسواق جديدة للفيلم المصرى، وذلك بالتغلب على الحواجز اللغوية التى تعوق انتشار الفيلم المصرى فى خارج الوطن العربى، وذلك خلال إعداد نسخ مترجمة من الأفلام المصرية إلى اللغات المختلفة.

- الارتقاء بالمستوى الفنى، والموضوعى للفيلم لاكتساب قاعدة جماهيرية كبيرة واعية.
- الارتقاء بالنقد السينمائى، والصحافة الفنية المتخصصة فى السينما والفنون والعلوم السينمائية، بما يحقق التكامل بين رؤية القائمين على صناعة الأفلام والنقاد الذين يعكسون واقع ورؤية المجتمع فى الفيلم المتاح لهم، والابتعاد عن الأهواء والمصالح الشخصية.

أما البعد الآخر للإتاحة المتعلق بسهولة الوصول للبيانات والمعلومات المتصلة بالأفلام، فيجب أن يحقق الضبط الببليوجرافى هذا البعد خلال ما يحققه من ببليوجرافيات يتم إتاحتها وتيسير الوصول إليها عبر الوسائل المستخدمة سواء بالنشر أو الإتاحة فى قواعد البيانات على شبكة الإنترنت.

المشروع المقترح لضبط الأفلام وتوثيقها:

تم اقتراح هذا المشروع بناءً على ما توصلت إليه الدراسة من نتائج على مستوى الضبط الببليوجرافى للأفلام سواء الأفلام السينمائية ـ موضوع الدراسة ـ أو الأفلام التسجيلية التى تفتقد إلى الضبط الببليوجرافى أيضًا، وتتركز المحاور الرئيسية لهذا المشروع حول خمسة موضوعات مهمة يجب تحقيقها وفقًا للتسلسل المنطقى لها وهى: وجود مؤسسة راعية لمشروع الضبط والتوثيق؛ تتولى صياغة الأهداف التى تسعى لتحقيقها، ثم تقوم بوضع الخطط التى تتناسب مع هذه الأهداف وتحققها، وتوفير المتطلبات والإمكانات اللازمة لتنفيذ الخطط الموضوعة، وصياغة وإعداد آليات العمل التى سيتم اتباعها لتنفيذ الخطط الموضوعة.

المؤسسة الراعية ودورها:

يتبنى المجلس الأعلى للعلوم والفنون السينمائية المقترح وضع الخطط ورسم السياسات العامة على المستوى القومى، وتعمل المؤسسات الفرعية التابعة له على

تحقيقها كلٌ فيما يخصه على أن يتولى المجلس الإشراف الكامل على التنفيذ، ويمكن تحديد الخطوط العريضة لسياسات المجلس خلال النقاط الموضوعية التالية:

- سن التشريعات القانونية التى تتلاءم مع الاتفاقات والمعاهدات التى وقعت عليها مصر بما يحافظ على الحقوق المادية والأدبية والمعنوية للدولة ومواطنيها فى الخارج، والتشريعات التى تنظم العمل السينمائى والمجالات المتصله به، بما يحقق صالح المجتمع وتنميته ويعمل على دعم وازدهار الفن والإبداع السينمائى البناء، وحفظ أصول الأفلام وتجريم بيعها للغير.
- العمل على دعم الإنتاج والتوزيع والعرض للأفلام المصرية، والنهوض بالمستوى الفنى والموضوعى والجمالى للأفلام المصرية.
- دعم قيم المجتمع الدينية والاجتماعية والأخلاقية وسلوكياته النبيلة وتبنى قضاياه الآنية وطرحها، وإظهار الجوانب الإيجابية، والدفاع عنها لمواجهة الهجوم الشرس عليها فى الأفلام الغربية، والحفاظ على هويتنا الثقافية المحلية والعمل على نشرها والترويج لها.
- الإشراف الكامل على ضبط التراث السينمائى المصرى وتوثيقه عن طريق الأرشيف القومى للفيلم الذى يعد إحدى المؤسسات الفرعية التابعة له والخاضعة لإشرافه، الذى يتولى إعداد الببليوجرافية القومية للأفلام المصرية بأنواعها وأشكالها المختلفة، وفقًا للمعايير والتقنينات الدولية المعمول بها فى العمل الببليوجرافى.

الأهداف العامة.

يهدف الأرشيف القومى للفيلم خلال تحقيق وتنفيذ هذا المشروع إلى تحقيق الأهداف التالية:

- ضبط وحصر التراث القومى السينمائى وتنظيمه والحفاظ عليه وإتاحته للمهتمين بالفنون والباحثين والمتخصصين فى العلوم الإنسانية والسينمائية.
- توفير أداة ببليوجرافية قومية موحدة تمثل مرجعًا معتمدًا يمكن الرجوع إليه والاعتماد على ما يتوافر فيه من معلومات وبيانات موثقة وصحيحة.
- دعم البحوث والدراسات المتخصصة خلال تيسير وإتاحة المعلومات الأولية التى تحتاج إليها.
- نشر التراث الثقافى السينمائى، والتعريف به على المستوى القومى والإقليمى والدولى.
- علاج العيوب المزمنة، وحسم الموضوعات المثارة حول بداية السينما والأفلام فى مصر.

الخطة المقترحة: الإطار العام:

يقوم الأرشيف القومى للفيلم بوضع خطة قومية طموحة لضبط الأفلام المصرية وتوثيقها تتضمن الخطوط العريضة التالية والسعى لتحقيقها:

- حسم قضية البداية الفعلية لتاريخ السينما والأفلام باعتماد مبدأ الحد الزمنى الفاصل لوقوع الحدث التاريخى على أرض مصر دون الأخذ باعتبارات الجنسية أو التمويل .
- حصر كامل للأفلام التى عرضت وأنتجت فى مصر سواء عرضت أو لم تعرض، وتجميع البيانات المتاحة عنها بغض النظر عن طول الفيلم أو نوعه وتقنينها وتصويبها.

- تنظيم وتصنيف ما يتم حصره من أفلام حسب النوع والشكل وعمل تسجيلة ببليوجرافية لكل فيلم على حدة يتم تنظيمها وفقًا لحقول الفهرسة الوصفية استنادًا إلى قواعد الفهرسة المشار إليها.

- إعداد وتحرير الببليوجرافيات الخاصة بكل نوع من أنواع الأفلام ـ على حدة ـ يتم ترتيبها زمنيًا من الأقدم إلى الأحدث وفقًا لتاريخ العرض الأول للفيلم فى مصر بغض النظر عن مكان العرض سواء كان فى القاهرة أو أى مكان فى مصر.

- العمل على ضبط عناوين الأفلام وأسماء العاملين فيها ضبطًا استناديًا يعتمد على قائمة رؤوس موضوعات معتمدة، أو يتم إعدادها خصيصًا للأفلام.

- ضرورة الأخذ بأسباب التقدم والتطور مثل: الفهرسة الآلية لمصادر المعلومات، وتدشين موقع إلكترونى على شبكة الإنترنت للأرشيف القومى المصرى للفيلم.

- نشر وإتاحة الببليوجرافيات بكافة الوسائل المتاحة للنشر مثل: النشر المطبوع، والنشر الإلكترونى.

- ضرورة العمل على تطبيق الترقيم الدولى الموحد للمواد السمعية والبصرية (International Standard Audiovisual Number (ISAN على الأفلام السينمائية على أن يضطلع الأرشيف القومى بهذه المهمة باعتباره هيئة أو مؤسسة وطنية، مما يساعد على تحديد الملكية الفكرية للفيلم، والحفاظ على هويته وتمييزه عن الأعمال الأخرى، والإفادة فى تبادل المعلومات باستخدام قواعد البيانات المتاحة على شبكة الإنترنت.

الإمكانات المطلوبة:

يفقد التخطيط الجيد أهميته، إذا لم تتوافر لـــه الإمكانـــات اللازمـــة لتنفيـــذه وتحويله إلى واقع ملموس ونتائج محسوسه، ويحتاج تنفيذ ضبط الأفلام المـــصرية وتوثيقها إلى الإمكانات التى لا تتحقق الأهداف المرجوة من تنفيذه بدونها، ويمكـــن بلورة هذه الإمكانات على ثلاثة مستويات نوعية هى:

المستوى الأول: الإمكانات المادية (التمويل).

يحتاج تنفيذ أى مشروع إلى توافر الموارد المادية، والتمويل الكـــافى الـــذى يلبى احتياجات المشروع، وكلما كانت الموارد المادية متاحة وكافية كانت فـــرص النجاح كبيرة، وتحقيق الأهداف ممكنًا، لذلك يقع على عاتق المؤسسة الراعية توفير الإمكانات المادية اللازمة.

المستوى الثانى: الإمكانات البشرية (الكوادر البشرية المؤهلة).

من العوامل الضرورية والمؤثرة فى نجاح أى مشروع مدى كفاءة الكـــوادر البشرية القائمة على تنفيذه، لذلك لابد من توافر الكوادر البشرية المؤهلـــة تـــأهيلاً علميًا فى المجالات التخصصية المرتبطة بالضبط الببليـــوجرافى للأفـــلام، وهـــى تخصصات المكتبات والمعلومات، وتكنولوجيا المعلومـــات والحاســـبات، والعلـــوم والفنون السينمائية.

وبذلك يتحقق التكامل المطلوب فى الكفاءات البشرية التـــى يمكنهـــا عمـــل الضبط الببليوجرافى خلال تحرير التـــسجيلات الببليوجرافيـــة، وتنظـــيم البيانـــات والمعلومات، وإعداد القوائم الببليوجرافية، وتقنين المداخل ورؤوس الموضـــوعات بالرجوع إلى المتخصصين فى مجـــال المكتبـــات والمعلومـــات، وتحويـــل هـــذه التسجيلات إلى الشكل الآلى المتاح إلكترونيًا وإتاحتها على شبكة الإنترنت بالرجوع إلى المتخصصين فى تكنولوجيا المعلومات والحاسبات، وتصويب الأخطاء الخاصة بالمعلومات، والبيانات الخاصة بالأفلام وأنواعها وأشكالها وتقسيمها مـــن وجهـــة النظر الفنية بالرجوع إلى المتخصصين فى العلوم والفنون السينمائية.

المستوى الثالث: التجهيزات المادية.

بدونها لن يستقيم الأمر وبها تتكامل الإمكانات المطلوبة، لذلك يجب توفير التجهيزات المادية اللازمة المستخدمة في عملية الضبط الببليوجرافي مثل: المصادر والمراجع والأدوات المستخدمة في الضبط، وأجهزة الحاسب الحديثة، والمكان المناسب المعد، ليكون مركزًا قوميًا للضبط الببليوجرافي السينمائي، وكافة التجهيزات المادية التي يجب توافرها.

آليات العمل والتنفيذ:

يحتاج أي عمل يتسم بغلبة الجوانب الفنية والتقنية إلى اللوائح والقوانين الإدارية التي تساعد على تيسير العمل، وتحسين مستوى الأداء، لذلك يجب وضع اللوائح التي تنظم العمل الإداري داخل الأرشيف، وتسلسل المسئولية وفقًا للقوانين والتشريعات التي تحكم نظام العاملين المدنيين بالدولة، كما تحتاج عمليات الحفظ والترميم إلى إجراءات إدارية تنظم سير العمل وضبطه، وبما يحقق المرونة الكافية والسرعة في إنجاز عمليات الحفظ والترميم؛ نظرًا لكون عامل الوقت يعد مؤثرًا في عملية الحفظ والترميم، لذلك يجب التغلب على النظم البيروقراطية والروتينية في تيسير وإدارة عمل الأرشيف القومي لتحقيق الأهداف العامة التي تم تحديدها.

نموذج لقاعدة بيانات فيلمية:

تم تصميم هذه القاعدة المحدودة لإيجاد وتقديم وسيلة سهلة للوصول إلى البيانات والمعلومات الأولية عن الأفلام، ويمكن أن يتم تطويرها بالاعتماد على الببليوجرافية القومية الناتجة عن المشروع القومي لضبط الأفلام وتوثيقها السابق طرحه إذا ما تم تحقيقه وإنجازه، وهو ما يوفر وسيلة إتاحة حديثة ومرنة قابلة للتطوير والتحديث باستمرار، على أن تتولى تصميمها، والإشراف عليها مؤسسة حكومية متخصصة، وهو الدور الغائب للدولة كما أسلفت في هذا المجال، والتجارب الموجودة والمتاحة على شبكة الإنترنت جميعها محاولات فردية خاصة بعضها شرعي، وأغلبها يعتمد على قرصنة الأفلام المصرية من مصادر متعددة.

ويتم تصميم هذه القاعدة عن طريق وضع إطار عام لها مستمد من موضوع هذه الدراسة والبيانات التى استخدمت وأتيحت عن الأفلام فى التحليل الببليومترى، وبما أن هذه القاعدة يتم تقديمها كأساس يمكن البناء عليه، فقد تم تسجيل البيانات المستخدمة فى الببليوجرافية التى أعدها الباحث فقط دون إضافة بيانات أخرى، كما تم تحديد الأهداف التى يمكن أن تحققها القاعدة الفيلمية والمميزات التى توفرها لمستخدميها وللقائمين على إعدادها.

الإطار العام:

يعتمد الإطار العام لقاعدة البيانات الفيلمية على إتاحة البيانات والمعلومات المتوفرة عن الفيلم الواحد للمستفيد، وتيسير وصوله إليها بأكثر من طريقة وباستخدام أى بيان يعرفه المستخدم عن الفيلم كمدخل، إلى جانب البساطة والسهولة فى الاستخدام خلال اعتمادها على استخدام اللغة العربية.

وتستخدم قاعدة البيانات البيانات النوعية الخاصة بعناوين الأفلام وأسماء المخرجين، ومديرى التصوير والمونتيرين، وشركات الإنتاج وشركات التوزيع، وكتاب القصة والسيناريو والحوار، وتاريخ العرض واللون.

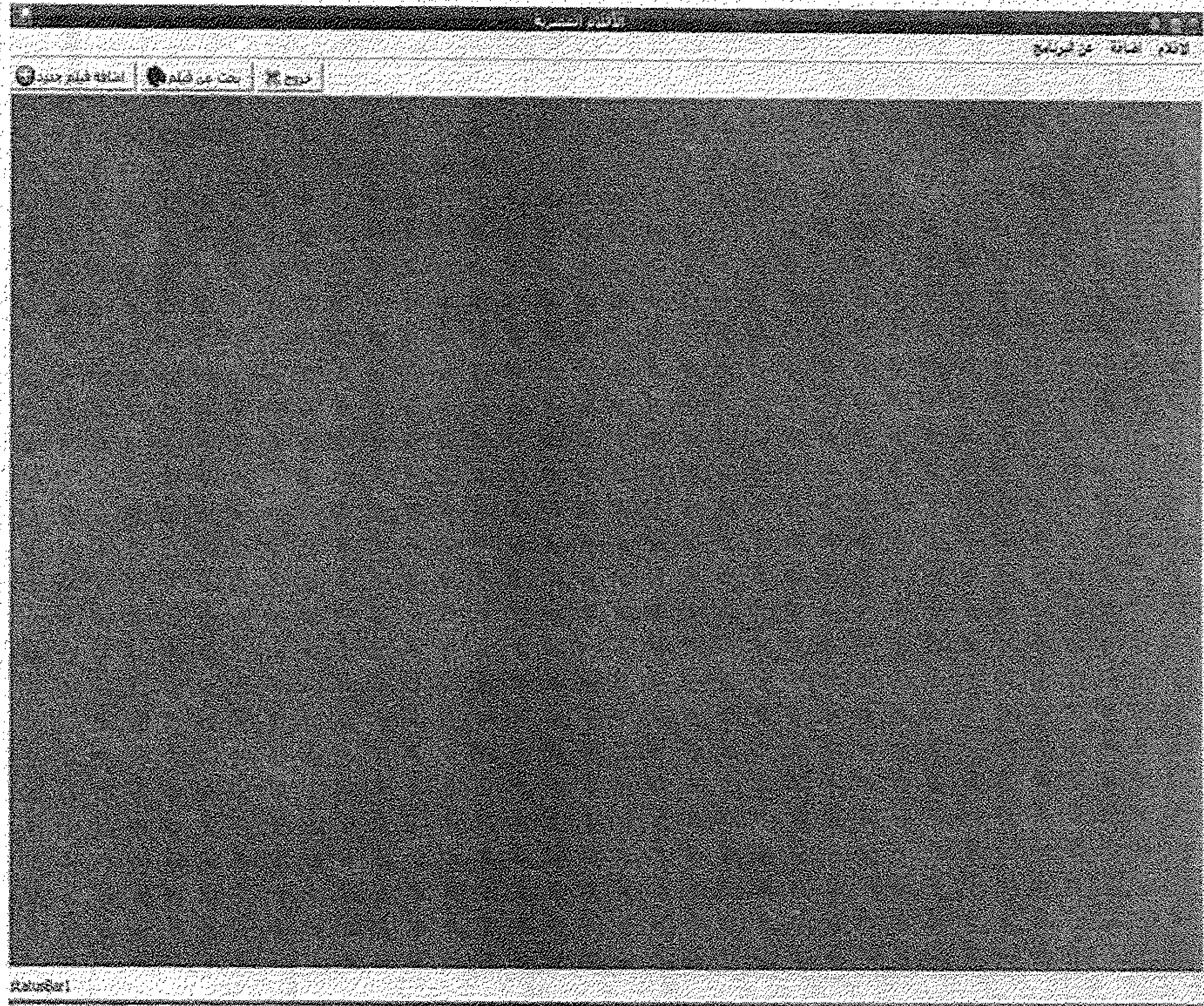
التصميم والبرامج المستخدمة:

تم تصميم قاعدة البيانات الفيلمية باستخدام برنامج Microsoft SQL Server وهو برنامج يتيح إمكانية الاستخدام فى بيئة النوافذ Windows بإصداراتها المختلفة ١٩٩٨ Windows، Windows ٢٠٠٠، Windows ٢٠٠٣، ولبرمجة هذا البرنامج وإضافة البيانات وتصميم الصفحات الخاصة بأنواع البيانات المستخدمة تم استخدامه من خلال Visual Studio.net.

ويوضح العرض التالى للصفحات التى تتضمنها قاعدة البيانات التصميم والشكل النهائى للقاعدة الفيلمية.

- **الصفحة الرئيسية:**

تتضمن الصفحة الرئيسية لقاعدة البيانات عناوين الصفحات الرئيسية داخل القاعدة كما يوضحها الشكل (٨-١).

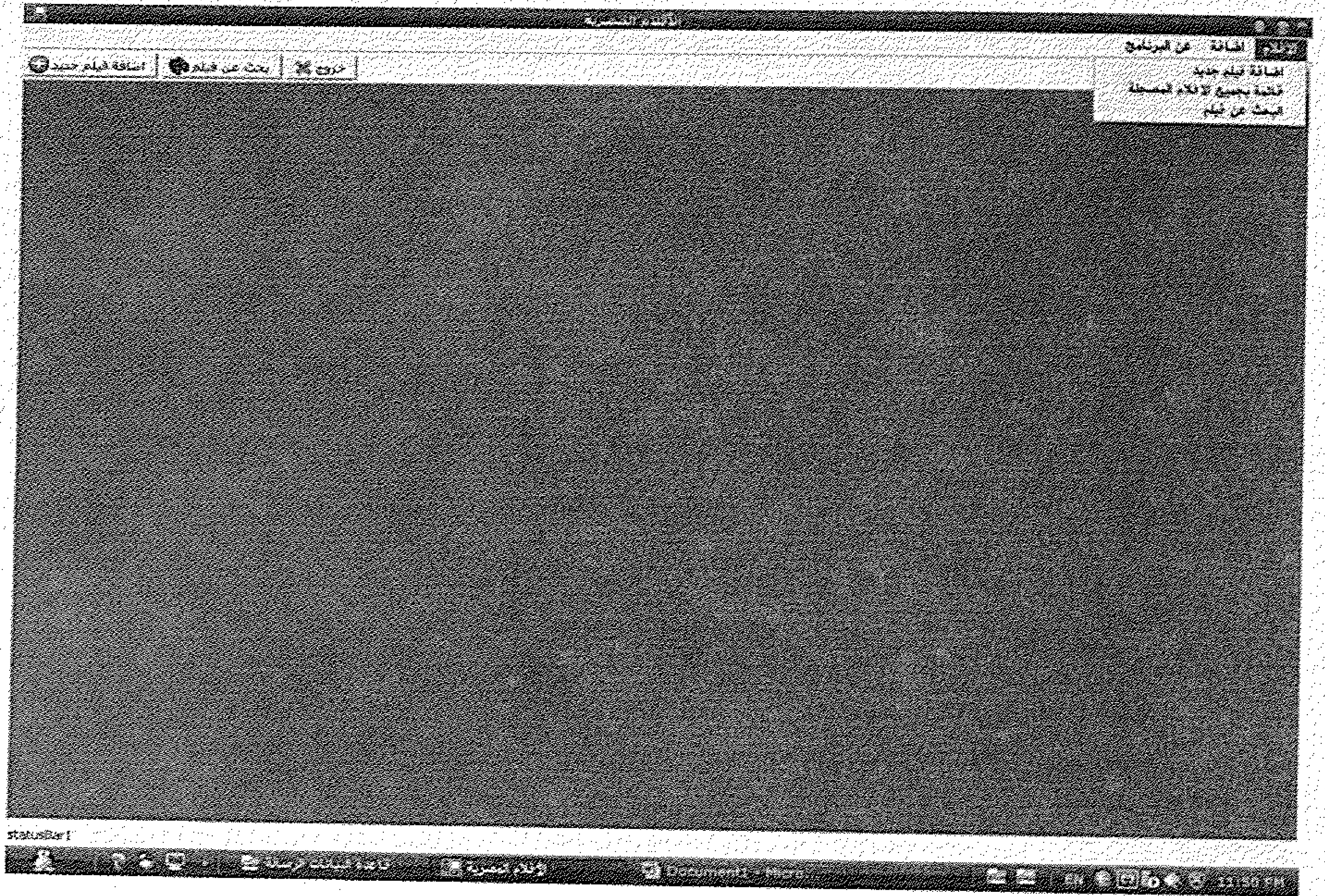


شكل (٨-١) الصفحة الرئيسية لقاعدة البيانات الفيلمية.

وهى صفحة الأفلام، وصفحة الإضافة، وصفحة التعريف بالبرنامج فى أقصى يمين الصفحة الرئيسية؛ وفى أقصى شمال الصفحة الرئيسية توجد الصفحات الخاصة بالخروج من قاعدة البيانات، والبحث عن فيلم، وإضافة فيلم جديد.

• **صفحة الأفلام:**

تتضمن هذه الصفحة الروابط الخاصة بنوع البيان المستخدم داخلها وهـي إضافة فيلم جديد وقائمة بجميع الأفلام المسجلة، والبحث عن فيلم، وتتضح مكونات هذه الصفحة بمجرد الوقوف عليها بالمؤشر ويوضحها الشكل (٨-٢).



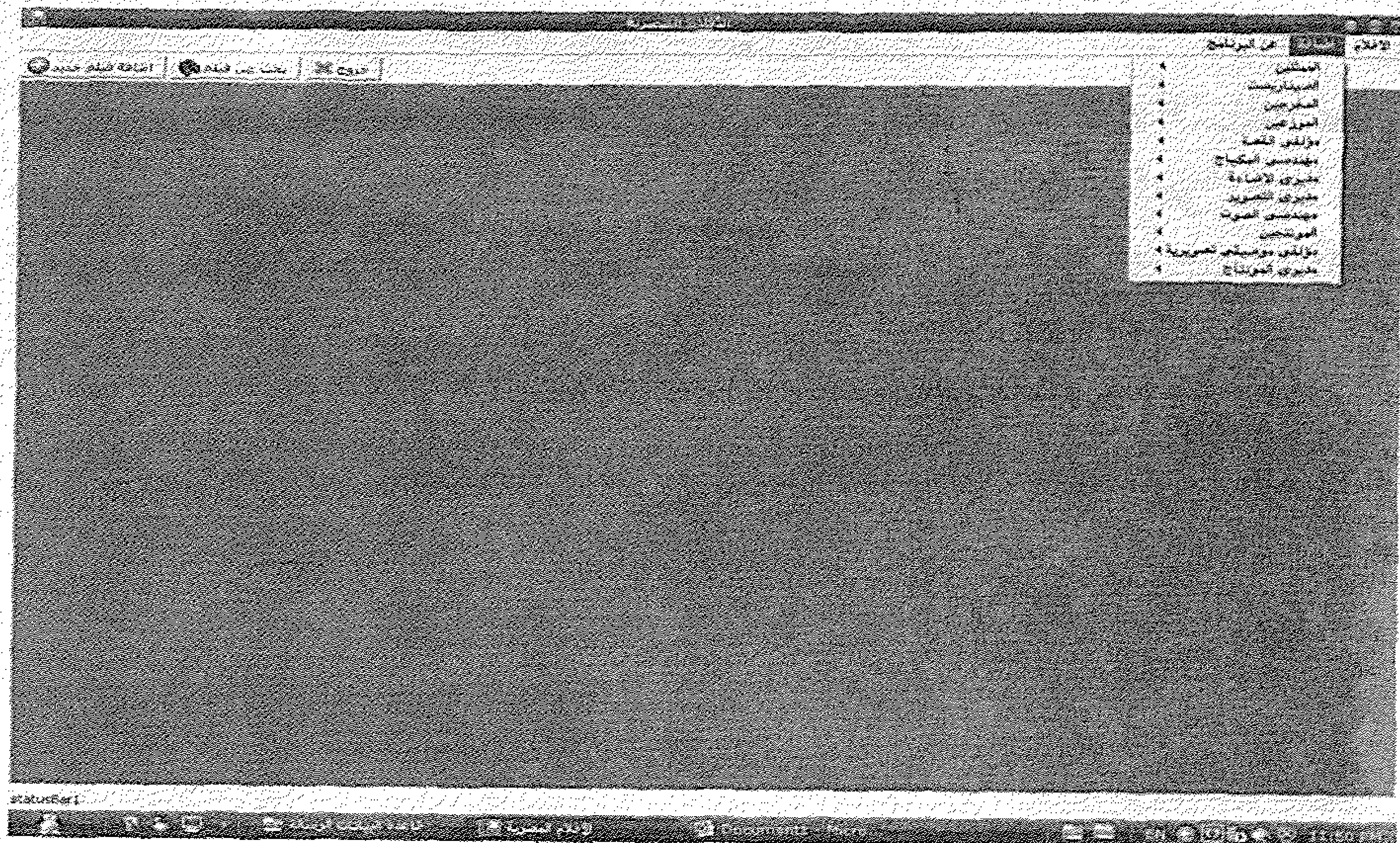
شكل (٨-٢) نافذة صفحة الأفلام.

ويمكن الحصول على قائمة كاملة بالأفلام التى تتضمنها القاعدة مرتبة حسب الرقم المسلسل المسجل أمام كل فيلم وتظهر القائمة على شكل جدول يتضمن اسـم الفيلم ومدة عرضه وتاريخ العرض واللون ويوضح الشكل (٨-٣) شـكل القائمـة الكاملة للأفلام.

شكل (٨-٣) نافذة القائمة الكاملة للأفلام.

• صفحة الإضافة:

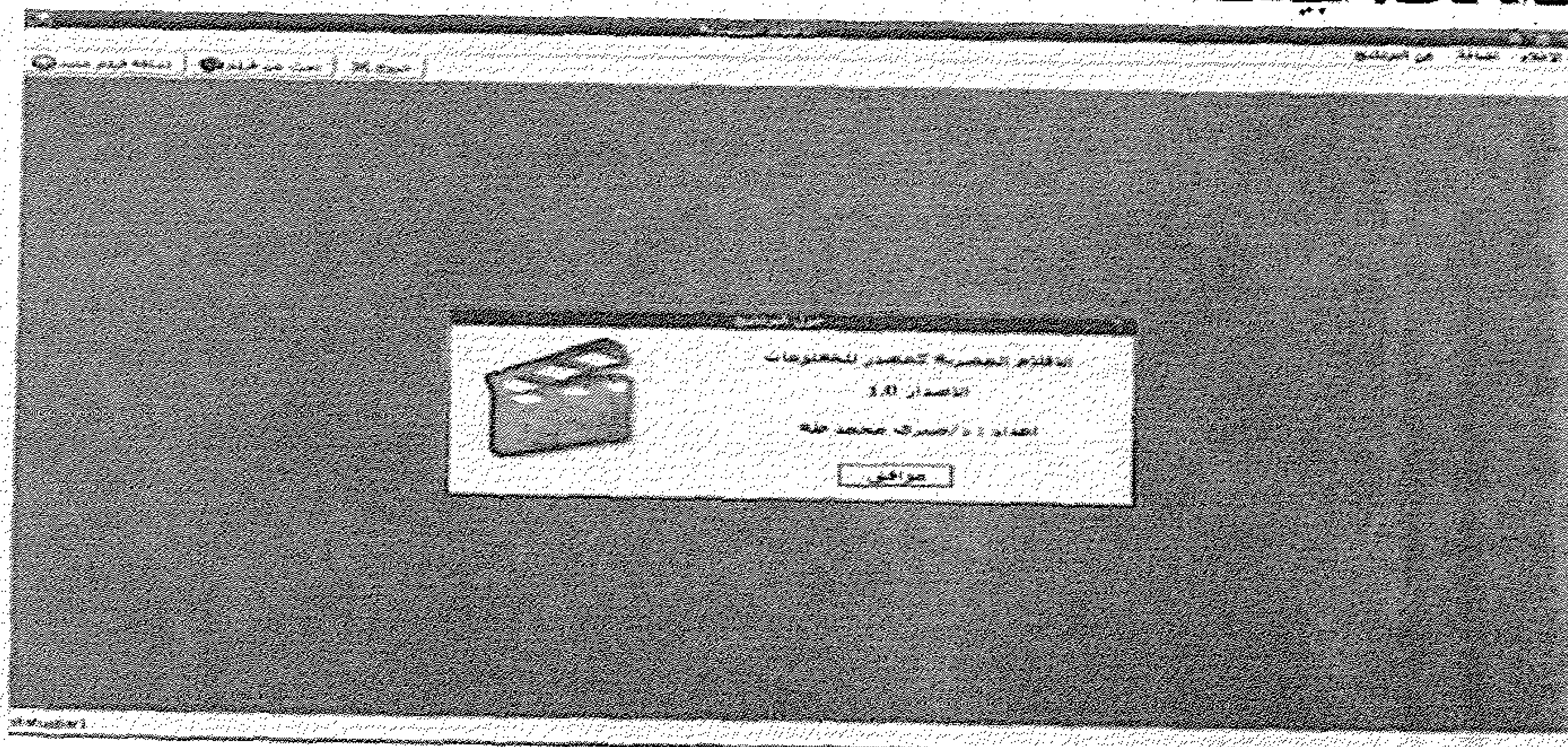
تتضمن هذه الصفحة الروابط الخاصة بنوع البيان المستخدم، التى تتضح بمجرد الوقوف عليها بالمؤشر، وتتضمن الممثلين، والسيناريست، والمخرجين والموزعين ومؤلفى القصة، ومهندسى الإضاءة ومديرى التصوير، ومهندسى الصوت والمنتجين، ومؤلفى الموسيقى التصويرية ومديرى المونتاج على الترتيب. ويتضح إمكانية إضافة البيانات الجديدة التى لم يرد ذكرها فى ببليوجرافية الدراسة مثل مؤلفى الموسيقى التصويرية، ومهندسى الصوت ومهندسى الإضاءة، عندما يتم استخدام القاعدة بشكل موسع. ويوضح الشكل (٨-٤) روابط هذه الصفحة.



شكل (٨-٤) نافذة صفحة الإضافة .

• عن البرنامج:

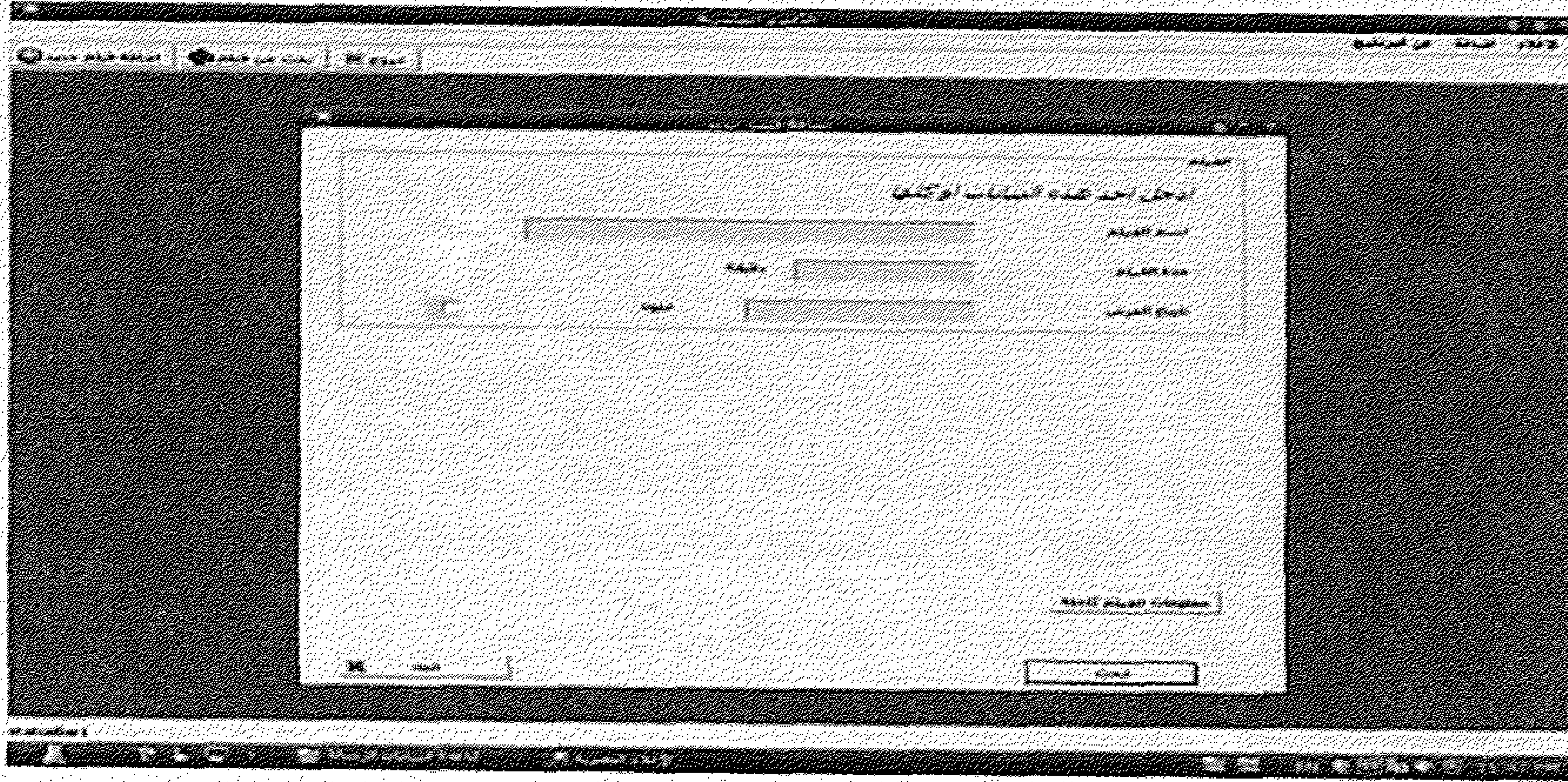
عبارة عن نافذة تعريفية بالبرنامج وتظهر عند الضغط عليها بالمؤشر كما في الشكل التالى (٨-٥) وتتضمن عنوان القاعدة، ورقم الإصدار، واسم القائم بإعداد قاعدة البيانات.



شكل (٨-٥) نافذة عن البرنامج .

• **صفحة البحث عن فيلم:**

تتيح هذه الصفحة إمكانية البحث عن الفيلم باستخدام البيانات المتاحة عنه، ويمكن الوصول إلى نافذة البحث خلال الضغط على أيقونة البحث عن فيلم في أقصى شمال الصفحة الرئيسية أو خلال فتح صفحة الأفلام التى تتضمن إمكانية البحث ــ أيضًا ــ وتظهر نافذة البحث كما يوضحها الشكل (٨–٦).



شكل (٨–٦) نافذة البحث عن فيلم.

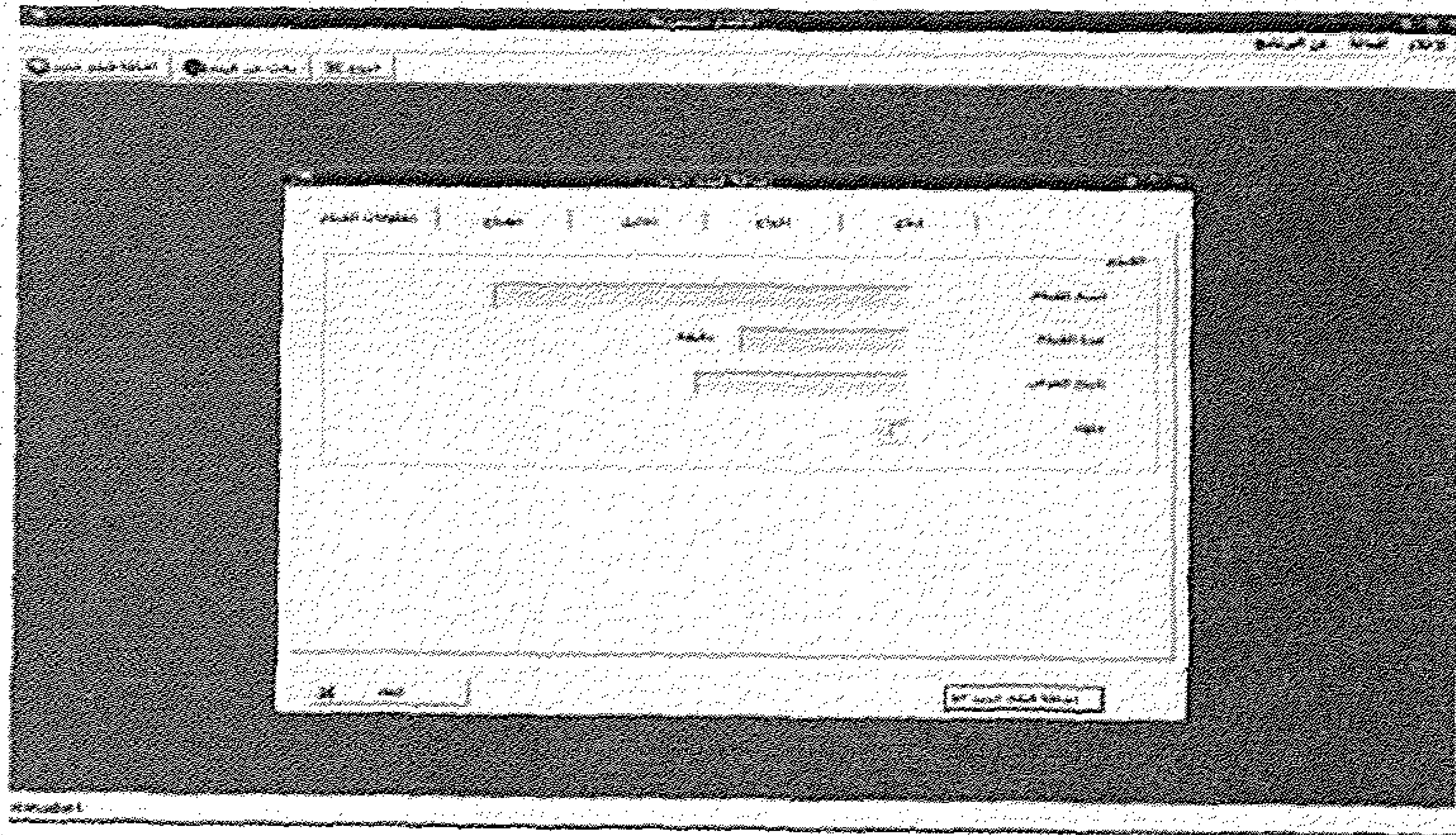
وتتيح النافذة إمكانية الحصول على معلومات الفيلم كاملة، ويمكن البحث باستخدام اسم الفيلم، ومدة العرض وتاريخ العرض واللون، كما يمكن تطوير النافذة لزيادة إمكانية البحث بالبيانات الأخرى للفيلم.

• **صفحة إضافة فيلم جديد:**

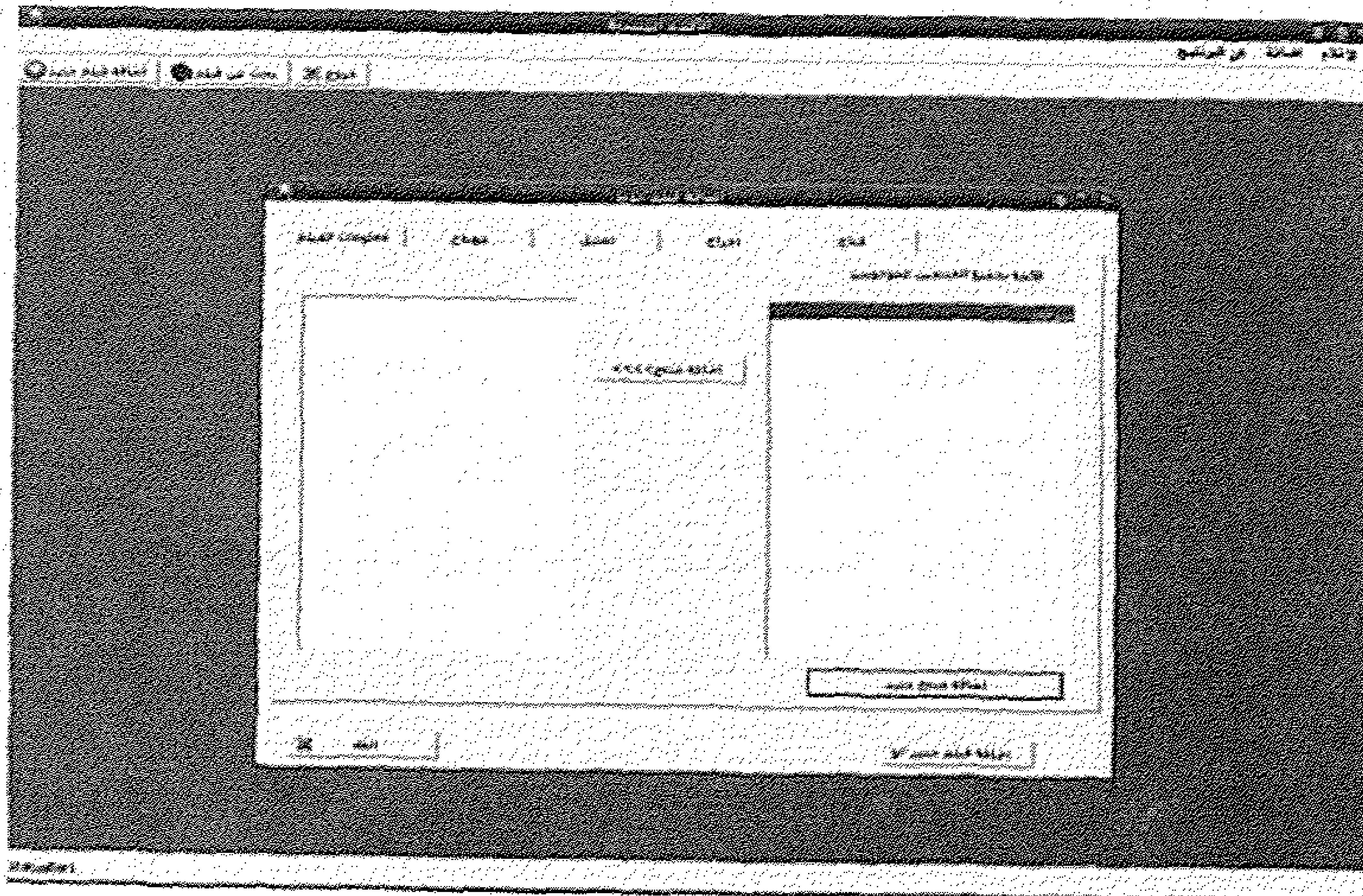
تتيح هذه الصفحة إمكانية إضافة فيلم جديد باستخدام البيانات المتاحة عنه، أو تحديث وإضافة البيانات النوعية للأفلام الموجودة، ويمكن الوصول إلى نافذة الإضافة خلال الضغط على أيقونة إضافة فيلم جديد فى أقصى شمال الصفحة الرئيسية أو خلال فتح صفحة الأفلام التى تتضمن إمكانية إضافة فيلم جديد أيضًا، وتظهر نافذة الإضافة للأفلام الجديدة كما يوضحها الشكل (٨–٧) وتتضمن الأيقونات النوعية الخاصة بالإنتاج والإخراج والتمثيل والمونتاج وتقديم معلومات كاملة عن الفيلم.

أما نافذة تحديث البيانات النوعية ويوضحها الشكل (٨-٨) فتنقسم إلى جزأين رئيسيين يتضمن الجزء الأول قائمة كاملة للبيان النوعى مثل قائمة المنتجين أو المخرجين، ولإضافة بيان نوعى جديد يتم الضغط بالمؤشر على أيقونة الإضافة التى تتوسط الصفحة فتظهر النافذة التى يوضحها الشكل (٨-٩).

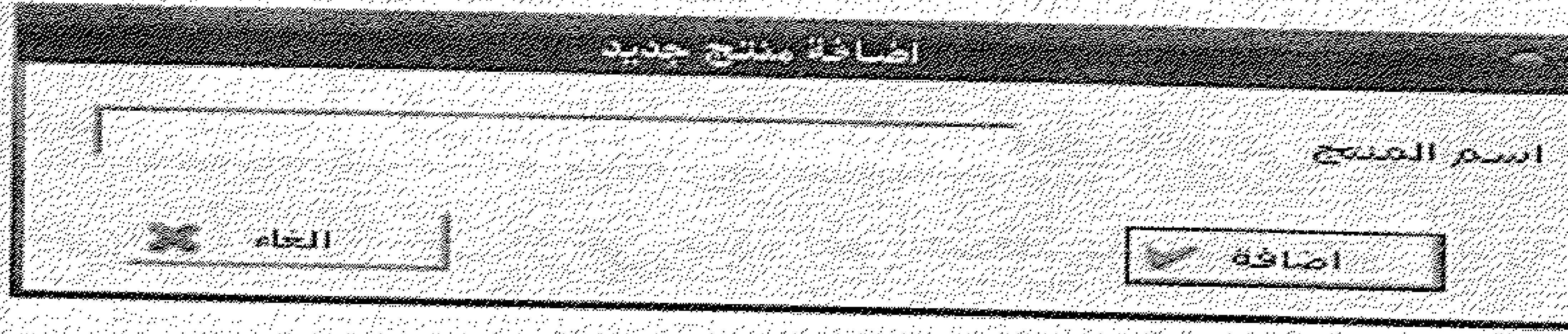
التى يتم تسجيل البيان المطلوب إضافته فيها ثم الضغط على كلمة إضافة؛ فيتم إضافته فى القائمة النوعية الخاصة به.



شكل(٨-٧) نافذة إضافة فيلم جديد.



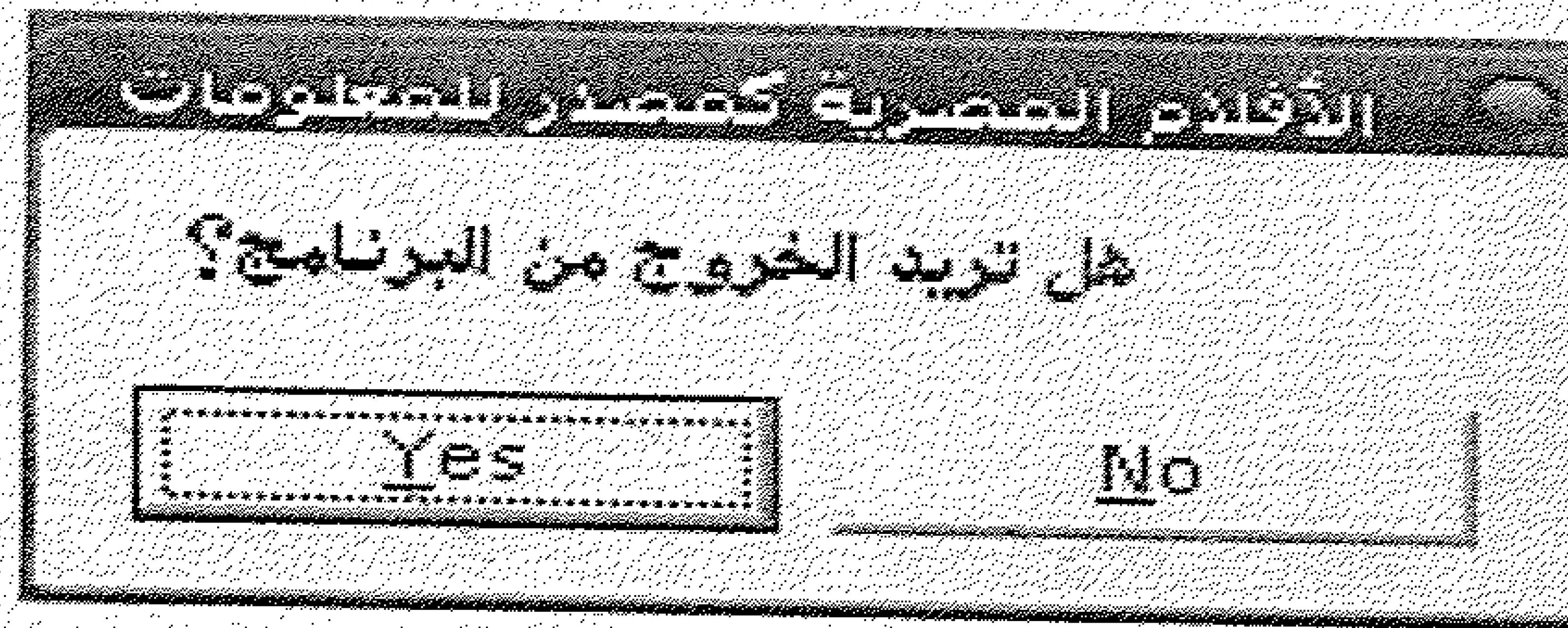
شكل (٨-٨) نافذة تحديث البيانات النوعية.



شكل(٨-٩) نافذة إضافة بيان نوعى جديد.

• **الخروج من قاعدة البيانات:**

للخروج من قاعدة البيانات يتم الضغط على أيقونة الخروج؛ فتظهر النافذة التى يوضحها الشكل (٨-١٠) التى تتيح الخروج من البرنامج بالضغط على الموافقة على الخروج.



شكل (٨-١٠) نافذة الخروج من البرنامج.

إعداد البيانات وإدخالها:

تم إعداد البيانات الخاصة بالأفلام فى الموضوعات الخاصة بالإخراج والتصوير والمونتاج، وكتاب القصة والسيناريو والحوار، وشركات الإنتاج والتوزيع، وزمن العرض، واللون، على هيئة قوائم باستخدام برنامج Microsoft Word 2003 كل بيان على حدة، وقد تم عمل الروابط اللازمة بينها لتوسعة مجال الاسترجاع لبيانات الفيلم باستخدام أى بيان من البيانات الموضحة.

الأهداف:

تهدف قاعدة البيانات الفيلمية إلى تحقيق الأهداف التالية:

١) إتاحة البيانات والمعلومات الصحيحة عن الأفــلام المــصرية للبــاحثين والمهتمين بالأفلام.

٢) توفير وسيلة مناسبة للحصول على البيانات المطلوبة بسهولة ويسر.

٣) استخدام التكنولوجيا الحديثة والمتطورة وتوظيفها، لتطوير طرق الإتاحة.

٤) نشر الثقافة السينمائية والتعريف بالأفلام المصرية على نطاق واسع.

٥) معالجة العيوب المزمنة لإتاحة الأفلام والتغلب على المعوقات الموجودة التى تجعل حصول الباحثين والمستفيدين على البيانات والمعلومات عملية شاقة.

الإمكانات التى تتيحها القاعدة:

تحقق قاعدة البيانات الفيلمية عدة مميزات خلال الإمكانات التى تتيحها والتى يمكن تحديدها فى النقاط التالية:

١) إمكانية إضافة بيانات الأفلام كاملة أو جزء منها مثل العنوان وبيانــات الإخراج والتمثيل والتصوير والمونتاج وتاريخ العرض واللون...إلخ.

٢) إمكانية إضافة أية وثائق أو مطبوعات مرتبطة بــالفيلم مثــل: صــورة الأفيش أو صور الشخصيات الموجودة بالفيلم أو الكتيبات الخاصة بالفيلم أو أية وثائق تتضمن معلومات مهمة عن الفيلم.

٣) تتيح قاعدة البيانات إمكانية البحث عن الفيلم أو بيان أو معلومــة عنــه باستخدام أى بيان من البيانات المتاحة عن الفيلم داخل القاعدة.

٤) إمكانية عرض البيانات الإحصائية عن الأفلام على هيئة قوائم متخصصة مثل إمكانية الحصول على قائمة بأفلام مخرج معين أو مدير تصوير وهكذا مرتبة زمنيًا من القديم إلى الحديث.

٥) تتيح القاعدة إمكانية إضافة أى عدد من الأفلام الجديدة ببياناتها خلال نوافذ الإضافة المتاحة.

الاسترجاع والإتاحة:

يمكن استرجاع بيانات الفيلم بأى بيان متاح عنه ومسجل فى قاعدة البيانات، وتتاح قاعدة البيانات فى شكلها الحالى عن طريق تحميلها على جهاز الكمبيوتر فى بيئة النوافذ باستخدام برنامج SQL server الذى يتيح الدخول إلى القاعدة واستخدامها.

رقمنة الأفلام المصرية:

الرقمنة Digitization هى عملية تحويل البيانات إلى الصيغة الرقمية، لمعالجتها من قبل الحاسب الآلى فى أنظمة المعلومات، وتشير الرقمنة عادة إلى تحويل النصوص المطبوعة إلى الشكل الرقمى، ويستخدم جهاز المسح الضوئى Scanner فى تحويل الصور والخرائط والإيضاحيات إلى الشكل الرقمى القابل للعرض باستخدام الحاسب الآلى.(١)

وقد بدأت عملية رقمنة مصادر المعلومات عام ١٩٨٢ عندما ظهرت الأقراص المدمجة Compact Disc CDs وهى عبارة عن وسيط مادى للتسجيل، على هيئة قرص يبلغ قطره ٤،٧٥ بوصة، وتستخدم أشعة الليزر فى تسجيل وعرض المواد التى تخزن عليه بشكل حلزونى أحادى الاتجاه، وتبلغ السعة التخزينية للقرص المدمج أكثر من ٧٤ دقيقة، ويتم تشغيلها باستخدام مشغل الأقراص المدمجة.(٢)

---

(١) Reitz, Joan M. (2000) ODLIS…Op.cit

(٢) Reitz, Joan M. (2000) ODLIS…Op.cit

ونظرًا للتطور المتسارع للتكنولوجيا الرقمية فقد ظهر وسيط تسجيل وعرض رقمى أكثر تقدما هى أقراص Digital Video Disc (DVD) وهو عبارة عن قرص بصرى ذى سعة تخزينية أكبر من الأقراص المدمجة نتيجة استخدام نظام تسجيل ثنائى الاتجاه، ويبلغ قطره ٤،٧٥ بوصة، ويحتاج إلى جهاز خاص لتشغيله ويفضل استخدامه فى تسجيل الصور المتحركة والأفلام السينمائية والوسائط المرئية عمومًا.(١)

وقد تأثرت الأفلام بالتطور فى التكنولوجيا الرقمية خلال استخدام الأقراص المدمجة بأنواعها المختلفة فى تحميل الأفلام وتسجيلها من الإنترنت، وتشير الدراسات التى تعدها الشركات الأجنبية العاملة فى هذا المجال إلى تسارع معدلات استخدام هذه الوسائط فى تحميل الأفلام ونسخها من الإنترنت على الرغم من الجهود المبذولة من قبل المسئولين عن صناعة السينما لوقف تحميل الأفلام من الإنترنت فإنها فى ازدياد مطرد.

ويقول أندرو باركر مؤسس شركة كاش لوجيك البريطانية المتخصصة فى تحليل العمليات التى تتم باستخدام الإنترنت، وكبير خبراء التكنولوجيا بها إلى أن حجم أعمال تحميل وتبادل ملفات الأفلام يصل إلى نحو ٣٣٢ مليون جنيه إسترلينى سنويًا، ويشير اتحاد صناعة الأفلام فى الولايات المتحدة الأمريكية إلى أن ٢٥% من مستخدمى الإنترنت يقومون بتحميل ملفات الأفلام، وأن هذه النسبة ستزداد مع استخدام الجمهور خطوط الإنترنت فائقة السرعة، وأن ١٥% من مستخدمى برامج تبادل الملفات يقومون بتحميل فيلم على الأقل كل شهر وأن هذه النسبة تصل فى دولة مثل إسبانيا إلى ٣٨%.(٢)

وليست الأفلام المصرية ببعيدة عن التأثر بالجانب السلبى للتكنولوجيا الرقمية، فقد بدأ الموزعون للأفلام المصرية يستخدمون وسائط وأقراص DVD فى إتاحة الأفلام وتوزيعها مع نهاية التسعينيات وبداية الألفية، وذلك رغبة منهم فى

---

(١) Reitz, Joan M. (2000) ODLIS…Op.cit.

(٢) أمير العمرى. تبادل الأفلام يزداد على شبكة الإنترنت.٢٠٠٥ .تاريخ الزيارة ٢٠٠٥/١٢/٢٧. متاح فى http://www.bbcarabic.com

زيادة إيرادات الأفلام وتوسيع دائرة توزيعة، إلا أن الأمر انقلب فى الاتجاه المعاكس فانتشرت ظاهرة نسخ الأقراص وتبادلها سواء كانت أقراص DVD أو CDs بشكل كبير، وتأثرت الأفلام المصرية بشكل آخر حيث يتم تحويل نسخ الأفلام القديمة المتاحة على شرائط الفيديو كاسيت VHS إلى الشكل الرقمى على أقراص مدمجة ولم تسلم الأفلام القديمة الأبيض والأسود من ذلك، ويتم إتاحة هذه الأفلام وتبادلها عبر الإنترنت، وتوجد مجموعة من المواقع الإلكترونية التى تتيح هذه الأفلام للمشاهدة والتحميل أو المشاهدة فقط، وهى بالطبع مواقع غير شرعية يمثل نهجها قرصنة واعتداءً على حقوق الملكية الفكرية.

ومواجهة هذه المشكلة المعقدة تحتاج إلى تضافر كافة الجهود، للحد منها، فلم تفلح شرطة المصنفات الفنية فى الحد من هذه الظاهرة بالدرجة التى يمكن أن تمثل نتائج إيجابية، بالرغم من أن الخسائر الناتجة عن أعمال القرصنة المتصلة بالإنتاج الثقافى المصرى من الأفلام السينمائية، والبرامج التليفزيونية، والمطبوعات أكثر من ٣٥٠ مليون جنيه سنويًا تصل نسبة الأفلام السينمائية إلى ١١% منها، وهذه النسبة قابلة للزيادة نتيجة للانتشار السريع فى استخدام الإنترنت فى مصر والدول العربية، وفى ظل عجز الدولة عن تطبيق قانون حماية الملكية الفكرية وإيجاد ووضع الآلية المناسبة لتنفيذه وتطبيقه.

الخلاصة:

يمكن خلال هذا التصور المستقبلى للضبط والحفظ والإتاحة استخلاص عدة نقاط مهمة تتلخص فيما يلى:

- ثبت من خلال الدراسة أن واقع عمليات الضبط الببليوجرافى والحفظ والإتاحة للأفلام المصرية، لا يتناسب مع القيمة التى تمثلها الأفلام كمنتج ثقافى ووسيلة اتصال جماهيرى مؤثرة.

- يرتبط مستقبل الضبط الببليوجرافى بوجود مؤسسة حكومية راعية يمكنها تبنى المشروع المقترح لإعداد ببليوجرافية قومية شاملة للأفلام المصرية، ويمكنها توفير الإمكانات المادية والبشرية والفنية اللازمة لذلك، كما يمكنها وضع الخطط ورسم السياسات اللازمة للنهوض بالأفلام السينمائية.
- يرتبط مستقبل حفظ الأفلام وترميمها بتوافر المكان المطابق للمواصفات والمعايير الدولية والكوادر البشرية المتخصصة والمؤهلة، مع ضرورة توافر معمل لترميم وصيانة نيجاتيف الأفلام وعلاج ما يطرأ عليها من عيوب وتلف.
- تتأثر إتاحة الأفلام بعدة عوامل تمثل تحديًا لصناعة الأفلام وإتاحتها منها انتشار الفضائيات واستخدام الإنترنت، وأعمال القرصنة، وتبادل الأفلام دون مراعاة لحقوق الملكية الفكرية.
- تأثرت الأفلام المصرية بالتكنولوجيا الرقمية تأثرًا سلبيًا نظرًا لتوفيرها لوسائط نقل ونسخ للأفلام سهلة الاستخدام والتداول تمثلت فى الأقراص المدمجة، وأقراص الفيديو الرقمية.
- يعد نموذج قاعدة البيانات الفيلمية المقترح أساسًا يمكن البناء عليه فى حفظ بيانات الأفلام وإتاحتها.

الخاتمة

انتهت الدراسة الخاصة بالأفلام الروائية، ويمكن التأكيد فى الختام على عدة نقاط مهمة منها: أهمية الأفلام كمصدر من مصادر المعلومات المهمة والخطيـرة التى تستطيع تشكيل وجدان شعب وثقافته، وتؤثر فى توجه مجموعة كبيـرة مـن الناس الذين يتعاملون معها ويتأثرون بها سلبًا وإيجابًا.

للأسف أن الأفلام المصرية كان تأثيرها السلبى كبيرًا جدًا، قياسًـا بالتـأثير الإيجابى الذى يظهر على هيئة إشارات بعيدة غير مباشرة، ومن ثم قد لا يفهمهـا شريحة كبيرة من الجمهور غير المثقف الذى يتلقاها ويتأثر بها دون تفكير نتيجـة فقدان الأفلام المصرية للشرائح الأهم من الجمهور المثقف والواعى تدريجيًا لعـدم توافق المستوى الفنى والموضوعى للأفلام مع المستوى الثقـافى لهـذه الـشرائح المهمة من الجمهور.

كما أن الأفلام المصرية وعلى مدى تاريخها الممتد إلى أكثر من قـرن لـم تعكس واقع المجتمع الذى تُقدم له وفيه، بل إنها ساعدت على إضافة المزيـد مـن العادات والسلوكيات السلبية المكتسبة من الغرب إلى أفراده بنفس المـستوى الـذى ساعدت فيه على هدم قيمه التى نشأ عليها، وهو ما أدى إلى تغييـر واضـح فـى سلوكياته كانت الأفلام أحد العوامل شديدة التأثير فيها.

كما يمكن القول إن عملية الإنتاج السينمائى برمتها لم تكن مصرية خالـصة فى فترات طويلة من عمر السينما المصرية، وبالتالى فقد فشلت فى إيجـاد هويـة مصرية خاصة بها؛ فقد بدأ تمويلها بأموال أجنبية معظمها يهوديـة يـتم توظيفهـا لخدمة الأهداف اليهودية فى نشر أفكارهم وأيدلوجياتهم خلال استغلال الأفلام وهو ما لم تدركه الحكومات المصرية المتعاقبة.

فمنذ البدايات الأولى ظهرت محاولة السيطرة اليهودية على صناعة الأفلام بعناصرها ومكوناتها المختلفة من دور العرض واستيراد الأفلام الخام والمعدات السينمائية، وقد بدت هذه السيطرة واضحة حتى نهاية الأربعينيات عندما تقلص هذا النفوذ تدريجيًا أثناء الحرب العالمية الثانية وبعدها نتيجة الخوف من النازية وتصاعد مشاعر الكراهية تجاه اليهود بإعلان قيام الدولة الصهيونية على أرض دولة فلسطين فى ١٥ مايو ١٩٤٨.

ثم توالت سيطرة رأس المال غير المصرى الخالص على صناعة السينما فبعد تجربة القطاع العام خلال الستينيات ومع بداية السبعينيات بدأت رؤوس الأموال العربية تزحف تدريجيًا على الإنتاج السينمائى فى مصر وإن لم يغب عن الإنتاج المصرى منذ بداية السينما والأفلام فى مصر خلال آسيا داغر، حتى سيطرت بشكل كبير على عقد الثمانينيات وهو ما أدى إلى تفاقم أزمة صناعة السينما فى التسعينيات وحتى الآن.

وتعانى الأفلام المصرية من الإهمال الشديد والتجاهل من قبل الدولة فى الموضوعات المرتبطة بها وفى مقدمتها الإيداع القانونى، ويكفى أن أول تشريع قانونى صدر بهذا الخصوص جاء عام ١٩٧٥، وجاء قاصرًا لا يلبى الحد الأدنى من الموضوعات التى يمكن معالجتها عن طريق الإيداع القانونى، بل منح الجهة المسئولة حرية عدم تنفيذ الإيداع والاكتفاء بالغرامة المالية على المنتج وهو ما كان يحدث بالفعل.

كما أن موضوع حقوق الملكية الفكرية يظل مهملاً بدرجة كبيرة ويتم الاعتداء على هذه الحقوق بشكل كبير دون أن تحرك الدولة ساكنًا للحفاظ عليها، فتتعرض الأفلام المصرية للسرقة والقرصنة والنسخ بأشكال مختلفة والعرض على شبكة الإنترنت، وهو ما يسبب خسائر مادية كبيرة تؤثر بالطبع فى العملية الإنتاجية ككل، بل إن الفيلم المصرى يتم قرصنته من داخل دور العرض المصرية، ويتم رقمنته وبيعه على شكل أسطوانات مدمجة أثناء عرضه فى دور العرض، وهذه قضية خطيرة تحتاج إلى وقفة حاسمة من قبل الجهات الرقابية والقانونية المسئولة.

أما على مستوى الضبط الببليوجرافى للأفلام فيمكننا التأكيد على أن المنهجية فى التعامل مع هذا الموضوع ما تزال غائبة، وأن المحاولات التى تتم فى هذا الشأن هى محاولات فردية من قبل النقاد والمؤرخين لعمل مؤسسى يحتاج إلى جهود فريق بحث متكامل من الناحية الفنية والموضوعية يعمل فى إطار مؤسسى، يستطيع أن يقوم بعمل ضبط حقيقى للأفلام بكافة أنواعها وأشكالها ينتج عنه ببليوجرافية قومية منضبطة لرصيد مصر من الأفلام الروائية والتسجيلية والقصيرة وحتى الدعائية والإخبارية يتم عمل الكشافات اللازمة لها لخدمة الباحثين وللحفاظ على هذا التراث الثقافى المهم.

كما يمكن الإشارة إلى أن الإنتاج السينمائى تأثر كثيرًا بالمناخ السياسي السائد فى الفترات الزمنية المختلفة ووقف عاجزًا عن التعاطى معه وتقديمه إلى الرأى العام والجمهور فى نفس فترته الزمنية، وبالتالى يؤثر فى توجهات الجماهير وتفاعلها مع هذا النظام تأييدًا أو معارضة؛ ففى الفترة من ١٩٢٣ وحتى ١٩٥٢ كان النظام السياسى المصرى يحكم تحت الاحتلال الذى يتحكم فى كل شئون الدولة، فلم تقدم أفلام تنتقد النظام السياسي الحاكم والاحتلال، إلا خلال الخمسينيات وما تلاها وبعد أن تغير النظام وتحررت مصر من الاحتلال.

إلا أن الوضع لم يتغير كثيرًا فظل الإنتاج السينمائى مواليًا للنظام السياسي الحاكم طوال فترة حكم الرئيس عبد الناصر (١٩٥٤-١٩٧٠) ولم ينتقده إلا بعد رحيله، وخلال النظام السياسي الحاكم خلال السبعينيات (١٩٧١-١٩٨١) الذى حرص دائمًا على إظهار مساوىء النظام السابق لتجميل نفسه والتغطية على مساوئه التى يتم تناولها فى فترة النظام السياسي التالى.

وهكذا انفصلت الأفلام المصرية خلال الموضوعات القديمة التى تقدمها عن الموضوعات والقضايا الآنية التى تمس القضايا الجماهيرية الحالية فكانت المعالجات السينمائية لهذه القضايا وتناولها تأتى دائمًا متأخرة والمحاولات التى تمت لعرض موضوعات آنية لها علاقة بالنظام السياسي واجهت العقبات الرقابية وما حدث مع فيلم البرىء/١٩٨٦ لعاطف الطيب خير مثال على العلاقة القصرية بين الأفلام والسياسة.

كما يمكن التأكيد على أن الفجوة بين الإنتاج السينمائى والقائمين عليه من كتاب سيناريو وفنانين وفنيين وبين البحث العلمى الذى يتم فى المجالات الموضوعية المتصلة بالأفلام والنتائج التى تصل إليها والتوصيات التى توصى بها لتطوير هذه الصناعة ما تزال بعيدة تمامًا عن التواصل والاستفادة من نتائج هذه البحوث والدراسات والأخذ دائمًا بالأسباب المتصلة برغبة المنتج فى الربح على حساب الجودة الفنية والموضوعية للفيلم .

ويرجع ذلك إلى المستوى الثقافى المحدود لكثيرين ممن يعملون فى مجال الإنتاج السينمائى وخلفياتهم التجارية غير الثقافية التى تحكم عملهم، كما أن غياب دور الدولة التى يقع على عاتقها الأخذ بنتائج هذه البحوث والإفادة منها فى وضع السياسات العامة والضوابط التى تحكم العمل السينمائى يؤثر بدرجة كبيرة فى مستوى ما ينتج ويعرض من إنتاج سينمائى.

لذلك تتضح الحاجة الشديدة إلى إعادة هيكلة المؤسسات المختصة بالعمل السينمائى، وذلك خلال تأسيس مؤسسة قومية عامة، تتمتع بالاستقلالية الكاملة فى التخطيط ورسم السياسات العامة للنهوض بمستوى الأفلام وصناعة السينما، على أن توفر لها الدولة الإمكانات البشرية والفنية اللازمة، والنظم الإدارية المرنة والحازمة، والتشريعات القانونية المتطورة التى تتلاءم مع التشريعات والمعاهدات والاتفاقات الدولية التى انضمت إليها مصر، والمتعلقة بالمصنفات الفنية السمعبصرية، دون أن تضع لها العراقيل التى تحد من حرية الإبداع الجاد الهادف إلى تنمية المجتمع وتثقيفه، ورفع مستوى الوعى الاجتماعى، والثقافى، والسياسي لدى فئاته المختلفة، خاصة الفئات التى تعجز عن استخدام الوسائل التثقيفية الأخرى مثل الكتب والصحف وشبكة الإنترنت، التى تتطلب مهارات وإمكانات تعليمية ومهارية فى القراءة والحاسبات ونظم المعلومات وهو ما يعجز عن توفيره أو حتى تعلمه ثلث الشعب المصرى تقريبًا الذى مازال يعانى من أمية القراءة والكتابة.

النتائج

انتهت الدراسة إلى عدة نتائج مترابطة فى موضوعاتها الرئيسية الثلاث ومتشعبة فى تفريعاتها الموضوعية الدقيقة فى الوقت نفسه، يمكن استعراضها على خمسة محاور حسب الهدف الذى يحققه كل محور، والمتصلة بأهداف الدراسة والتسلسل الموضوعى لموضوعاتها، وتساؤلات الدراسة ومدى إجابة الدراسة عليها، وما أقرته الدراسة من إحصاءات كمية ورقمية نهائية، والتى تعكس ما توصلت إليه الدراسة من نتائج كما يلى:

- **النتائج المنهجية:**

أثارت الدراسة تساؤلاً مهمًا فى بدايتها يتعلق بكون الأفلام تعد مصدرًا من مصادر المعلومات أم لا؛ والآن يمكن الإجابة عن هذا التساؤل خلال ما اتضح من دراسة الأفلام وموضوعاتها من جوانبها المختلفة، وأستطيع القول ـ مطمئنًا ـ بأن الأفلام تعد مصدرًا من مصادر المعلومات على مستويين اثنين هما:

• **المستوى الأول:** يتمثل فى كون الأفلام تعد مصدرًا من مصادر المعلومات الببليوجرافية الوصفية، التى تتعلق بالبيانات التى تتوافر عن العاملين فيها، والقائمين على صناعتها وإنتاجها وتوزيعها فى الداخل والخارج؛ هذه المعلومات أو البيانات تقع فى دائرة اهتمام الباحثين المهتمين بالأفلام، والمؤسسات البحثية والتثقيفية والدعائية التى تعتمد عليها فى دراساتها وبحوثها إلى حد ما، وتمثل للمتخصصين فى علم المكتبات والمعلومات مصدرًا للبيانات والمعلومات الوصفية الببليوجرافية التى تستخدم فى عمليات الفهرسة الوصفية، والضبط الببليوجرافى، والضبط الاستنادى لعناوين الأفلام وأسمائها والقائمين عليها، وهذا يمثل نمط إفادة مغلقًا على فئات محدودة ولا يؤثر فى المجتمع أو يتصل به بشكل مباشر.

• **المستوى الآخر**: المتعلق بكون الأفلام مصدرًا من مصادر المعلومات، فيركز على ما تقدمه الأفلام من معلومات تأتى فى سياق المضمون الدرامى العام الذى يطرحه الفيلم، وهذا المستوى يتصل بمدى الإفادة من الأفلام، وما يمكن أن تذهب إليه هذه الدراسة خلال استقراء ما جاء فى تحليل موضوعات الأفلام المختلفة؛ هو أن الأفلام كانت مصدرًا للمعلومات السلبية الخاصة بالقيم الدينية والاجتماعية والثقافية، التى انعكست آثارها على المجتمع وسلوكياته التى اكتسبها من الأفلام.

بينما الانعكاس الايجابى للمعلومات التى قدمتها الأفلام لم يكن على المستوى المطلوب الذى يحقق نمط إفادة بناء يؤثر ويرفع المستوى الثقافى والفكرى لدى فئات المجتمع المصرى المختلفة، بل امتد أثر نمط الإفادة السلبى مما تطرحه الأفلام من معلومات سلبية إلى عزوف الفئات الأكثر تأثيرًا فى المجتمع، وهى الفئات المثقفة الفاعلة فى المجتمع عن الأفلام والاهتمام بها، فانحصر جمهور المستفيدين فى الفئات الدنيا من المجتمع التى استمدت، واكتسبت كثيرًا من قيمها وسلوكياتها الخاطئة من الأفلام دون معرفة بمدى صحة أو خطأ ما اكتسبوه، وهذا يؤكد على الدور الخطير الذى تلعبه الأفلام فى تشكيل ثقافة المجتمع وفكره ووعيه وقيمه.

وتتفق هذه النتائج مع ما توصلت إليه الأطروحات التى أعدت عن الأفلام، فيما يتعلق بتحليل المضمون وقياس تأثير الأفلام على فئات المجتمع المختلفة، والموضوعات التى تناولتها؛ حيث جاءت نتائجها سلبية على جميع المستويات التى خضعت للدراسة سواء على مستوى الأشخاص، أو على مستوى الموضوعات التى تناولتها الأفلام.

ونتساءل إذا كان حال الأفلام المصرية كذلك، وأثبتت الدراسات والبحوث العلمية سلبية تأثيرها على المجتمع فما جدوى استمرارها؟ إذا كانت الدولة تقف عاجزة عن النهوض بها وتقويم اعوجاجها الذى يصل إلى الانحراف والشطط فى بعض الأفلام المثيرة للجدل خاصة ما يتصل بالموضوعات الدينية منها، لماذا لا

يُتخذ القرار الاستثنائى الجرىء بتجميد النشاط السينمائى لفترة محددة ؟ يتم خلالها دراسة السينما المصرية من جميع جوانبها وتقويمها والوقوف على عيوبها وإعادة كتابة تاريخها بشكل موضوعى محايد، ووضع خطة قومية طويلة المدى تحدد مسار السينما المصرية بما يحقق لها التميز والجودة فى الإنتاج والمعالجة الصحيحة لقضايا المجتمع.

● **النتائج المتعلقة بأهداف الدراسة:**

سعت الدراسة إلى تحقيق ثلاثة أهداف عامة رئيسية، وقد كان من نتائج تحقيق هذه الأهداف النتائج التالية:

الهدف الأول :

يتعلق بالضبط الببليوجرافى للأفلام المصرية بطريقة علمية ومنهجية؛ نظرًا لأهميته فى بناء أرشيف قومي متكامل للأفلام المصرية، نتيجةً للقصور الواضح فى التجارب السابقة من حيث المنهجية العلمية فى الضبط والفترة الزمنية ودقة البيانات والمعلومات المسجلة عن الأفلام، ففيما يخص هذا الهدف؛ فقد تحقق من حيث المنهجية العلمية فى ضبط الأفلام خلال عمل ببليوجرافية الدراسة التى اعتمدت على تحرير التسجيلة الببليوجرافية الصحيحة للفيلم، التى تتضمن البيانات والمعلومات الصحيحة عن الفيلم مرتبة وفق نظام منهجى تحكمه قواعد دولية متعارف عليها هى قواعد الفهرسة الأنجلو ــ أمريكية، التى تحقق توحيد البيانات والمعلومات وترتيبها فى التسجيلة الببليوجرافية وفقًا لترتيب حقول الفهرسة الوصفية.

وقد أعد الباحث ببليوجرافية معيارية محدودة باستخدام هذه القواعد بمستوى الفهرسة الثانى لإجمالى الأفلام المصرية الروائية التى تم عرضها من ١٩٢٣ : ٢٠٠٥، وهو ما يحقق شمول الضبط للفترة الزمنية الكاملة للأفلام الروائية، إضافة إلى الببليوجرافية الخاصة بفترة ما قبل الأفلام الروائية التى تم تحريرها فى

ملحق (١)، وتتضمن ببليوجرافية الأفلام الروائية البيانات والمعلومات التى حــددها الباحث، التى تخدم الدراسة وموضوعاتها، ويمكن جعلها أكثر شمولاً إذا تم اعتماد المستوى الثالث من الفهرسة الوصفية الذى يضمن تسجيل بيانات حقول الفهرســة السبعة كاملة، وتم إعداد الكشافات اللازمة التى تيسر استخدامها والإفادة منها على أن تتولاها جهة حكومية مسئولة.

وقد حققت هذه الببليوجرافية هدف الدراسة الخاص بالــضبط الببليــوجرافى للأفلام المصرية الروائية الطويلة ، وفق قواعد منهجية وعلمية مقننة، وقد تم تحليل البيانات التى وردت فى الببليوجرافية فى الدراسة الببليومترية للأفلام خلال تحليــل الاتجاهات العددية والموضوعية المختلفة للأفلام استنادًا إلى الإحصاءات الناتجــة عن هذه الببليوجرافية.

الهدف الثانى:

يتعلق بدراسة وتحليل الجوانب الموضوعية المختلفة المرتبطة بالأفلام مثل: الإيداع القانوني، وحقوق الملكية الفكرية والرقابة، والمعالجة الفنية الوصفية للأفلام فى المكتبات المصرية، والحفظ ومعاييره ومكتباته، والإتاحــة ووســائلها، وســيتم عرض النتائج الموضوعية التى تثبت تحقيق هذا الهدف من عدمــه فــى الجزئيــة التالية التى تتعلق بالنتائج الموضوعية التى حققتها الدراسة.

الهدف الثالث:

يتعلق بوضع تصور مستقبلي، لضبط الأفلام المصرية وحفظها وإتاحتها من وجهة نظر علم المعلومات، يأخذ بعين الاعتبار الإمكانات التكنولوجية والإلكترونية المتاحة مثل البرامج المتخصصة فى صناعة الأفــلام وتــصويرها، ومونتاجهــا، والمؤثرات التكنولوجية المستخدمة فى إعدادها، والإمكانات الهائلة لشبكة الإنترنت، التى يمكن استغلالها تسويقيًا إذا ما تم توظيفها بالشكل والطريقة التى تحفظ للفــيلم المصرى مكانتة وحقوقه.

وقد حققت الدراسة هذا الهدف وذلك خلال التصور المستقبلى لضبط الأفلام وحفظها وإتاحتها الذى تم وضعه وفق معطيات ومتطلبات العصر الحديث، والذى تم شرحه بالتفصيل فى الفصل الأخير من الدراسة.

- **النتائج الموضوعية:**

ارتبط الهدف الثانى للدراسة بالعديد من الموضوعات التى تم عرضها بالدراسة والتحليل ولها ارتباط وثيق بالأفلام، يمكن إجمال النتائج الموضوعية السلبية والإيجابية التى خلصت إليها الدراسة الموضوعية فى النتائج التالية:

- **حسم قضية البداية والفيلم الأول:**

تبين خلال قراءة الإنتاج الفكرى المتاح وتحليله وجود خلاف ولغط كبيرين بين النقاد والمؤرخين حول بداية السينما والأفلام فى مصر، ارتبط بإشكالية تعدد البدايات وتحديد الفيلم الأول، وقد حسمت الدراسة هذا الأمر باعتمادها على وضع حد زمني فاصل بين ما قبل وقوع الحدث وما بعده على أرض مصر، وبناء عليه توصلت الدراسة إلى أن: بداية تاريخ السينما فى مصر يبدأ بتاريخ ١٨٩٦/١١/٥، وهو تاريخ أول عرض سينمائى تم على أرض مصرية على الإطلاق بغض النظر عن مكانه أو جنسية الفيلم المعروض؛ لأن تاريخ السينما يبدأ بتاريخ العروض السينمائية على أرض الدولة ودور العرض التى تأسست فيها وليس بتاريخ الإنتاج السينمائى الذى يحمل جنسية الدولة والذى يؤرخ لتاريخ الأفلام فى هذه الدولة استنادًا إلى إنتاجها الخاص.

أما إشكالية الفيلم الأول؛ فتم حسمها وفق المبدأ نفسه. ومن ثم يكون تاريخ بداية الأفلام فى مصر على اختلاف أنواعها وأشكالها هو ١٨٩٧/٣/١٠ وهو تاريخ تصوير أول فيلم عن مصر يتم على أرض مصرية لمناطق وميادين وأشخاص مصريين. وعلى مستوى أنواع الأفلام يكون تاريخ ١٩٠٧/٦/٢٠ هو تاريخ بداية الأفلام التسجيلية المصرية وأول فيلم هو "زيارة الجناب العالى الخديوى عباس حلمى الثانى للمعهد العلمى بمسجد المرسى أبو العباس" بمدينة

الإسكندرية، وعام ١٩١٧ هو بداية الأفلام الروائية القصيرة وأول فيلم هو "نحو الهاوية"، وتاريخ ١٩٢٣/٧/١١ هو بداية الأفلام المصرية الروائية الطويلة وأول فيلم هو "فى بلاد توت عنخ آمون".

• **صناعة الأفلام المصرية:**

جاءت دراسة صناعة الأفلام بنتيجة مهمة مفادها أن: صناعة الأفلام المصرية لم يتم وضع أُسسها وبناء هياكلها الرئيسية والأساسية عن طريق المصريين فقط، وإنما كان للأجانب ـــ الذين ينتمون للجاليات الأجنبية فى مصر من الإيطاليين واليونانيين واليهود ـــ وغيرهم دورٌ بارزٌ فى ذلك، وبخاصة اليهود الذين سيطروا على هذه الصناعة من شتى جوانبها من شركات إنتاج وتوزيع، وفنيين واستيراد الخامات الأساسية والمعدات السينمائية حتى نهاية الأربعينيات، مما أثر فى هوية الأفلام وتوجهاتها وما تناولته من موضوعات لم تعكس واقع المجتمع المصرى ولم تدعم قيمه، ولم تضع أُطرًا واضحة تؤكد مصرية السينما والأفلام وهو ما حاول طلعت حرب معالجته خلال شركة مصر للتمثيل والسينما، لكن هذه العيوب استمرت بعد ذلك، ولم تنجح الأفلام المصرية فى إعادة اكتشاف نفسها مرة أخرى نتيجة دخول رؤوس الأموال العربية مجال صناعة الأفلام فى مصر بشكل كبير فاستمرت الأفلام المصرية فى حالة اغتراب شبه دائم تحاول من حين لآخر اكتشاف مصريتها والعودة إليها.

• **جهود الضبط الببليوجرافى:**

تعددت جهود الضبط الببليوجرافى غير المنهجى للأفلام على مدى فترات زمنية طويلة اتفقت فى معظمها فى غياب المنهجية العلمية الواضحة للضبط، وتشتت الفترات الزمنية التى تغطيها كل ببليوجرافية، والهدف القومى العام للحفاظ على التراث القومى السينمائى، وجاءت فى معظمها تلبية لظروف احتفالية تمثلت فى مناسبات ارتبطت بالأفلام، وفشلت فى وجود ببليوجرافية فيلمية واحدة صحيحة للأفلام المصرية، يمكن الرجوع إليها للحصول على المعلومات التى تحتاجها البحوث والدراسات التى تعد عن السينما والأفلام المصرية.

وهو ما يؤكد عدم وجود ببليوجرافية فيلمية شاملة للأفلام المصرية تستطيع أن تحصر كل الإنتاج السينمائى المصرى من الأفلام على مدى تاريخ الأفلام منذ أنتج أول فيلم.

- **الدراسة الببليوجرافية الببليومترية:**

جاءت الدراسة الببليوجرافية الببليومترية للأفلام تحليلاً للببليوجرافية التى أعدها الباحث خلال دراسة الاتجاهات المختلفة للأفلام، وخلُصت إلى أن الأفلام المصرية كميًا تتصدر الإنتاج السينمائى العربى برصيد بلغ ٣٠٢٣ فيلمًا حتى عام ٢٠٠٥، وتحتل مكانة مقبولة على المستوى الأوربى بين الدول المتميزة سينمائيًا.

كما تنوعت المصادر الموضوعية للأفلام ما بين الاعتماد على الأدب المصرى موضوعيًا، والأدب الأجنبى والأفلام الأجنبية اقتباسًا، وما بين اللجوء إلى المصادر الأخرى التى يمكن أن يعتمد عليها كاتب السيناريو فى استخلاص فكرة يمكن تحويلها إلى فيلم سينمائى.

كما تنوع الإنتاج المصرى بين إنتاج الدولة، وإنتاج الشركات الخاصة، وإنتاج الأفراد والتى تبين منها سيطرة شركات القطاع الخاص والأفراد على معظم الإنتاج السينمائى وتنحى الدولة جانبًا بعد فشلها فى دعم هذه الصناعة وتوجيهها كمصدر من مصادر الدخل القومى، إضافة إلى تجربة الإنتاج المشترك مع الدول العربية والأجنبية، التى ثبت فشلها فى تحقيق أى هدف يتعلق بالتعرف على ثقافة الآخر ودعم التقارب بين الشعوب.

وعلى مستوى الإنتاجية جاء المونتيرون فى الرتبة الأكثر إنتاجية بين العاملين فى مجال صناعة الأفلام، فقد بلغت أعلى إنتاجية ٢٣٧ فيلمًا للمونتير فكرى رستم، يليهم مديرو التصوير بإنتاجية بلغت أعلى إنتاجية ١٧٢ فيلمًا لمدير التصوير وحيد فريد، ثم المخرجون بإنتاجية بلغت ١٠٨ أفلام للمخرج نيازى مصطفى، ثم كتاب السيناريو بإنتاجية بلغت ٨٧ فيلمًا للسيناريست عبد الحى أديب؛ وانحصرت الاتجاهات الجغرافية ما بين القاهرة والإسكندرية وهو ما يدل على مركزية صناعة السينما والأفلام فى مصر وتمركزها فى العاصمة فقط دون المدن الأخرى.

• **الإيداع القانونى:**

فيما يخص الإيداع القانونى للأفلام خلصت الدراسة إلى نتيجة مهمة مفادها أن: عملية الإيداع القانونى لم يتم تطبيقها بشكل صحيح متكامل، نتيجة قصور التشريعات الخاصة بهذا الموضوع، واللوائح التنفيذية التى تنظم تطبيقها، إلى جانب تعدد أوجه القصور الإدارية والفنية والمادية نتيجة تعدد الجهات الحكومية والوزارات التى يتبعها الأرشيف القومى وجهة الإيداع القانونى منذ إنشائهما، والتى أثرت سلبًا فى الإيداع مما جعل الأفلام المصرية عرضة للتلف والضياع والبيع إلى غير المصريين، وبالتالى تعطل الأرشيف القومى للفيلم الذى مازال يبحث عن كيان مستقل يمكن خلاله تحقيق الأرشيف القومى للفيلم الذى يليق بدولة مثل مصر ما زالت لا تملك أرشيفًا قوميًا للأفلام يجارى الأرشيفات فى الدول الأخرى.

• **حقوق الملكية الفكرية:**

تأتى قضية حماية حقوق الملكية الفكرية، والأفلام فى مقدمة الموضوعات التى سعى الباحث إلى دراستها وتحليلها، من ناحية الجوانب المتصلة بالأفلام المصرية وعلاقتها بقضايا الملكية الفكرية العالمية فى ظل عولمة الثقافة، وانتهت الدراسة إلى أن حقوق الملكية الفكرية للأفلام المصرية حقوق مهدرة رغم القوانين والتشريعات الداخلية، والمعاهدات والاتفاقات الخارجية التى وقعت عليها مصر، وتتعرض الأفلام للقرصنة بشكل مستمر يؤثر سلبًا فى تسويق الفيلم المصرى وتوزيعه على المستوى الخارجى.

ويرجع ذلك إلى غياب الوعى بأهمية حقوق الملكية الفكرية الاقتصادية، والأدبية، والثقافية فى الحفاظ على الهوية القومية للدولة وثقافتها، وقصور التشريعات المصرية، وقصور تطبيقها فى كل مجالات الملكية الفكرية، نتيجة عدم وجود هيئة حكومية مسئولة عن تطبيق قوانين واتفاقات الملكية الفكرية والدفاع عنها، والسعى نحو استرداد الحقوق المهدرة، ومحاسبة المسئولين عن إهدارها أمام الهيئات المصرية والدولية المختصة.

• **الرقابة:**

الأفلام والرقابة علاقة جدلية مستمرة منذ نشأة السينما وحتى اليوم، وإن كانت هذه العلاقة لم يطرأ عليها جديد إلا أن دراستها خلُصت إلى نتيجة مهمة هى: أن الرقابة وإن كانت تهدف إلى الحفاظ على الآداب والنظام والأمن العام؛ فقد فشلت فى الجزء المرتبط ارتباطًا مباشرًا بها والمتعلق بالآداب العامة، بعد أن تبين خلال الدراسة أن الأفلام كانت عاملاً أساسيًا فى هدم القيم والآداب العامة فى المجتمع المصرى، وأبلغ دليل على ذلك هى الأفلام نفسها، يكفى مشاهدة أى فيلم من أية فترة زمنية، وربطه بالآداب العامة للتدليل على ذلك.

أما مسألة النظام والأمن العام فى الدولة، فهذه مسألة أكبر من سلطات الرقابة وجرى العرف على اللجوء دائمًا للجهات السيادية المختصة، التى تتخذ القرار النهائى، وتصبح الرقابة جهه تنفيذية فقط، كما نتج عن الدراسة أن الأفلام المصرية قد خرقت معظم القوانين والقرارات التى تنظم عمل الرقابة بطريقة أو بأخرى عن طريق التحايل على الرقابة وقوانينها ولوائحها، وعندما كانت الرقابة تتخذ قرارًا لا يرضى عنه أصحاب النفوذ الفنى كانت التدخلات الوزارية العليا تنقذ الموقف الذى غالبًا ما يكون على حساب قرار الرقابة.

وبالتالى فشلت الرقابة فى تحقيق المعادلة الصعبة وهى إعطاء مساحة كبيرة ودعم لحرية الإبداع الهادف والمثمر الذى يعمل على تنمية المجتمع، وتثقيفه، وزيادة الوعى لديه، وفى الوقت نفسه التصدى للإبداع الهدام الذى يفسد قيم المجتمع وآدابه خلال ما يقدمه من إباحية وسلوكيات خاطئة تلقى قبولاً لدى شرائح من المجتمع، ومن ثم تؤثر فيه سلبًا، فكانت النتيجة الفشل العام للرقابة فى تأدية الدور المنوط بها نتيجة خضوعها لسلطة النظام الحاكم فى كل فترة، وعدم تمتعها بالحرية والسلطة فى اتخاذ القرار الذى يتلاءم مع المجتمع ويحقق الهدف السامى من الأفلام فى أن تكون مرآة صادقة للمجتمع.

• **الحفظ:**

التراث السينمائى جزء لا يتجزأ من ذاكرة الدولة وتاريخها ، وفقدان هذا التراث يمثل فقدانًا للذاكرة الثقافية السينمائية للدولة، خلال دراسة حفظ الأفلام التى تعدُ تراثًا سينمائيًا ثقافيًا مهمًا تبين أننا نعانى من حالة زهايمر ثقافى فى مصر، نتيجة التفريط المتعمد وغير المتعمد فى هذا التراث، الذى ما زال يعانى من الإهمال فى الحفظ داخل الجهه الحكومية الوحيدة المنوط بها الحفاظ عليه داخل الأرشيف القومى للفيلم التابع لها.

كما كان من نتيجة دراسة الحفظ ضياع عدد كبير من نُسخ نيجاتيف الأفلام السالبة نتيجة بيعها لجهات غير مصرية معلومة، وهى مسألة خطيرة ذات بعد أمنى قومى سنعانى منه فى المستقبل القريب، أما ما هو متوافر بالفعل فلا تملك الدولة أية سلطة قانونية عليه اللهم إلا على الأفلام التى تملكها الدولة والمتمثلة فى أفلام القطاع العام المتجمد، نظرًا لكفالة القانون للملكية المطلقة للمنتج أو الشركة المنتجة للنسخة السالبة للفيلم دون أية قيود على كيفية التصرف فيها بالبيع، وهى مسألة تحتاج إلى إعادة نظر لخطورتها الشديدة وارتباطها بأبعاد قومية، ولم تتوفر مواصفات الحفظ الصحيح إلا فى مكان واحد فقط هو مركز حفظ نيجاتيف الأفلام بشركة مصر للصوت والضوء والسينما.

أيضًا يعانى موضوع حفظ الأفلام من النقص الشديد فى الإمكانات المادية والتمويل والتجهيزات الخاصة بالمكان، والكوادر الإدارية المؤهلة تأهيلاً علميًا متخصصًا والقادرة على التعامل بحرفية مع نسخ الأفلام المحفوظة حتى وإن كانت نسخًا موجبة، والذى كان من نتيجتة عدم وجود ضبط ببليوجرافى ومعلوماتى مقنن وحقيقى للأفلام المحفوظة فى أرشيف الدولة.

• **المعالجة الفنية:**

تتحصر مكتبات اقتناء الأفلام فى المكتبات الحكومية التابعة لأرشيف ومؤسسات الدولة، ومكتبات الشركات الخاصة، التى تبين خلال دراسة المعالجة الفنية على مستوى الفهرسة والتصنيف فيها وجود قصور واضح فى هذه العمليات مما يؤثر فى توفير وإتاحة المعلومات الخاصة بالأفلام، كما تبين خلال

الدراسة وجود عشوائية فى تسجيل البيانات الببليوجرافية الخاصة بالأفلام، ولا يوجد منهج أو طريقة مقننة وموحدة متبعة فى ترتيب تسجيل البيانات المتاحة عن الفيلم فى هذه الأماكن، ويتخذ كل مكان طريقة خاصة به دون غيره فى التعامل مع الأفلام من ناحية تسجيل البيانات على بطاقة فيلمية، وليس المعالجة الفنية والفهرسة والتصنيف لأنها غير موجودة، ولا يعلم القائمون على ذلك بوجود تقنينات دولية تنظم هذه العمليات بطريقة علمية موحدة ومقننة.

- **الإتاحة:**

ارتبطت الأفلام بالجمهور منذ نشأتها شأن كل مصادر المعلومات التى تفقد أهميتها إذا لم تصل إلى الجمهور المستهدف، والإتاحة بمعناها البسيط معنية بتوصيل الفيلم إلى الجمهور بأية طريقة من طرق الإتاحة سواء أكان هذا الجمهور عامًّا أم خاصًّا، وعلى مدى تاريخ الأفلام المصرية وإتاحته للجمهور تبين أن منحنى الإتاحة الذى بدأ تصاعديًا خلال الزيادة المطردة فى دور العرض السينمائية، انتهى تنازليًا نتيجة التآكل المستمر فى عدد دور العرض السينمائى الذى أثر سلبًا فى صناعة السينما فى مصر.

كما أن تنوع وسائل الإتاحة من العروض السينمائية إلى عروض التليفزيون والفيديو والقنوات الفضائية، وأخيرًا شبكة الإنترنت لم يحقق نتائج إيجابية، بل على العكس أثر سلبًا نتيجة أعمال القرصنة للأفلام المصرية وإتاحتها بطرق غير مشروعة مما يؤثر فى المردود الاقتصادى للفيلم، نتيجة غياب التشريعات القانونية الحاسمة لهذه القضايا وتعطل تطبيقها للحفاظ على حقوق الفيلم المصرى المادية والأدبية.

لم يتم تقنين إتاحة وعرض الأفلام المصرية للفئات العمرية المختلفة فى مصر بشكل صحيح، ولم تلتزم المؤسسات المسئولة بتطبيق القرارات الوزارية والقوانين، التى تنظم هذه العملية، وهو ما أثر بالسلب فى التعليم مثلاً وساعد على زيادة معدلات التسرب من التعليم نتيجة عدم تقنين مواعيد عرض الأفلام وتنظيمها بما لا يؤثر سلبًا فى العملية التعليمية.

• **الجمهور:**

خرجت الدراسة بنتيجة بينية مستخلصة من بين السطور مرتبطة بالجمهور مفادها أن: المسئولين عن صناعة الأفلام والسينما ككل كانت حجتهم في تبرير أعمالهم الهابطة فنيًا وموضوعيًا وتجنبهم لموضوعات معينة جادة لحساب موضوعات هزلية مسطحة لا تقدم أى مضمون يمكن احترامه، بأن هذا التوجه يعكس رغبة الجماهير التى تقبل على هذه الأفلام دون غيرها، والأخذ بأن الجمهور ـ دائمًا ـ على حق وهذا قول مغلوط، لأنه من المفترض أن يقدم المنتج، والمخرج، وكاتب السيناريو رؤيتهم وآراءهم فى قضايا المجتمع إلى الجمهور الذى يحكم عليها سلبًا وإيجابًا، والحقيقة أن الأفلام يجب أن تكون عاملاً مؤثرًا فى تغيير توجهات الجماهير إلى الأفضل وليس العكس، وهو ما لم يتحقق فى الأفلام المصرية، فاعتادت الجماهير على مثل هذه النوعيات السلبية من الأفلام وخسرت الأفلام الجمهور الحقيقى المثقف الذى يتفاعل مع المضمون ويناقشه وينقده ويثنى عليه.

• **المؤسسات:**

تبين خلال الدراسة أن المؤسسات الحكومية وغير الحكومية المسئولة عن الأفلام على مدى تاريخها كانت ضعيفة وغير فاعلة فى صناعة السينما بالشكل الكافى، نتيجة لتداخل عوامل كثيرة أعاقت عمل هذه المؤسسات، وأثرت فى استقلاليتها بشكل كبير، منها الإمكانات الإدارية والفنية، التى لم تتوافر لهذه المؤسسات حتى تكون مؤثرة بشكل كاف، والإمكانات المادية الضعيفة، والظروف السياسية السائدة غير المستقرة، التى تباينت الأيدلوجيات التى تتبناها من فترة إلى أخرى، وهو ما أدى بتجربة مثل شركة مصر للتمثيل والسينما إلى عدم الاستمرار.

ولم تتمكن أية مؤسسة حكومية أو أهلية أن تحقق الأهداف التى من أجلها تأسست بما فيها مؤسسة دعم السينما التى أنشأتها الدولة، والتى تأسست فى منتصف الخمسينيات وخضعت لتغيير مسماها وهيكلها الإدارى وتبعيتها الوزارية أكثر من مرة، مما أدى إلى فشلها فى تحقيق أهدافها، وكذلك المركز القومى للسينما كمؤسسة مسئولة بالدرجة الأولى عن الإيداع القانونى والأرشيف القومى للفيلم فشل ـ أيضًا ـ فى تحقيق هذا الأمر نتيجة تأثره بالعوامل نفسها المشار إليها.

وهو ما يفسر غياب مؤسسة جامعة متخصصة قوية في مجال الفن السينمائي عمومًا سواء حكومية، أو أهلية تتوافر لها الإمكانات المادية الكافية، والفنية والكوادر الإدارية، والتخطيط السليم الذي يغطي كل الموضوعات المرتبطة بالفن السينمائي، وتعمل على تطويرها وتنميتها والاهتمام بقضاياها ومشكلاتها وفق السياسات العامة التي ترسمها الدولة، التي يفترض أنها تحقق الازدهار الثقافي في هذا المجال، وهو ما أثر سلبًا في وضع الأفلام المصرية ومكانتها على المستوى الدولي.

- **الدولة:**

الدولة بإمكاناتها الكبيرة والتسهيلات التي يمكن أن تقدمها لصناعة الأفلام، لا يمكن أن نقارنها بإمكانات الشركات الخاصة مهما كان حجم إمكانات هذه الشركات، وإذا وفرت الدولة غطاءً ودعمًا حكوميًا لهذه الصناعة تستطيع أن تحقق خلالها كثيرًا من الأهداف الاقتصادية والأدبية والثقافية.

لم تع أية حكومة مصرية على مدى تاريخ الأفلام، ومنذ نشأة صناعة السينما في مصر مثل هذا الموضوع المهم، في الوقت الذي أدرك فيه اليهود أهمية هذه الصناعة الجديدة وخطورتها في خدمة أهدافهم وأغراضهم الأيدلوجية، لذلك سعوا إلى السيطرة عليها من بداياتها في مصر فأسسوا شركات الإنتاج والأستوديوهات، ونجحوا في ذلك إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية نتيجة خوفهم من امتداد النفوذ النازي أثناء الحرب، وإعلان قيام الكيان الصهيوني في فلسطين عام ١٩٤٨، وزيادة مشاعر الكراهية ضدهم فقام كثيرون منهم بتصفية أعمالهم وشركاتهم، وحتى الآن على المستوى الدولي يبدو هذا الأمر جليًا في شركات الإنتاج الضخمة في أمريكا وأوربا التي يملكها اليهود ويسيطرون عليها.

أما في مصر فلم تهتم الدولة بالسينما وصناعتها الاهتمام الكافي الذي يكفل لها تحقيق كثير من الأهداف الإيجابية خلالها على المستويات الثقافية والأدبية والاقتصادية، ففشلت في جعلها صناعة وطنية ومصدرًا دائمًا من مصادر الدخل

القومى، مما أظهر مؤشرات إيجابية على إمكانية تحقيق ذلك خلال الخمسينيات عندما كانت الأفلام المصدر الثانى للدخل القومى بعد القطن ـ كلا المصدرين اندثر الآن ـ وعندما أنشأت الدولة القطاع العام السينمائى فى الستينيات فشلت فى تحقيق هذا الأمر نتيجة لغياب التخطيط والدراسة السليمة، وعدم وجود خطة قومية شاملة تسعى كل المؤسسات الحكومية والخاصة إلى تحقيقها، فكان مصيره الخسارة المادية والفشل والتصفية فى بداية السبعينيات.

أما الموضوعات التى تختص بالأفلام وتحتاج من الدولة إلى التدخل مثل الإيداع القانونى وحقوق الملكية الفكرية والحفظ والإتاحة، فقد انحصر دور الدولة فى سن التشريعات القانونية والقرارات الوزارية فقط، التى جاءت قاصرة فى معظمها وتخدم التوجه العام للدولة، ولم تسع الدولة إلى إيجاد أو إنشاء مؤسسة قوية تهتم بتطبيق هذه التشريعات القانونية، ويكفى أنه على الرغم من سن القانون ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ الخاص بحقوق الملكية الفكرية، فإنه لا توجد مؤسسة حكومية فى مصر تختص بتطبيق هذا القانون فى الشق المتعلق بحقوق الملكية الفكرية للأفلام محليًا ودوليًا، وغياب دور الدولة فى مصر واضح ويفتقد إلى التخطيط السليم والرغبة والاهتمام من الدولة بهذه الصناعة التى يمكن أن تحقق الكثير.

وانحصر دورها فى تنظيم المهرجانات السينمائية الدولية الفاشلة مثل مهرجان القاهرة السينمائى الدولى، ومهرجان الإسكندرية، وغالبًا ما يفشل فيها الفيلم المصرى نتيجة ضعف مستواه الفنى ومضمونه فى المنافسة مع الأفلام التى تعرض من دول مختلفة بعضها بدأت صناعة السينما والأفلام فيها متأخرة كثيرًا عن مصر، ولكنها تستأثر بالجوائز والتقييم من لجان التحكيم نتيجة جديتها فى تقديم أفلام متميزة فنيًا وموضوعيًا، أما المهرجانات القومية فهى تنتقل من فشل إلى فشل، ويكفى أن المهرجان القومى للأفلام الروائية الذى ينظمة صندوق التنمية الثقافية منذ عام ١٩٩١ معرض للإلغاء نهائيًا نتيجةً لفشله فى تحقيق أهدافه.

● **النتائج المتعلقة بتساؤلات الدراسة:**

سعت الدراسة للإجابة عن التساؤلات السبعة، التى طرحتها فى المقدمة المنهجية لمعرفة الأفلام المصرية وتقييمها ودراستها كمصدر من مصادر المعلومات؛ وقد أجابت الدراسة عن تساؤلاتها كما يلى:

السؤال الأول: المتعلق بالضبط الببليوجرافى أجابت عنه الدراسة خلال الفصلين الثالث والرابع وفيهما تم معرفة مدى الضبط الببليوجرافى للأفلام المصرية، والأسس المنهجية، والقواعد والأدوات المستخدمة فى ضبط الأفلام المصرية ورصدها وتسجيلها، وتحليل الاتجاهات المختلفة الناتجة عن ذلك تحليلاً ببليوجرافيًا ببليومتريًا.

السؤال الثانى: المتعلق بالحفظ أجابت عنه الدراسة خلال الفصل السادس، بدراسة الموضوعات المتصلة بالحفظ وهى: مكتبات حفظ الأفلام، ومعاييرة، ومواصفاته الفنية.

السؤال الثالث: المتعلق بحماية حقوق الملكية الفكرية للأفلام المصرية، أجابت الدراسة فى الفصل الخامس عن هذه الجزئية وناقشتها باستفاضة على المستويين المحلى والدولى.

السؤال الرابع: المتعلق بقوانين الإيداع القانوني وكيفية تطبيقها، أجابت الدراسة عن هذا فى الفصل الخامس.

السؤال الخامس: المتعلق بالمعالجة الفنية للأفلام فى المكتبات المصرية ناقشت الدراسة الموضوع من وجهة نظر علم المكتبات والمعلومات فى الفصل السادس على مستوى الفهرسة والتصنيف والضبط الاستنادى.

السؤال السادس: المتعلق بإتاحة الأفلام المصرية، والمعايير الرقابية التى يتم تطبيقها على الفيلم المصرى، تناولت الدراسة موضوع الإتاحة فى الفصل السابع وناقشته من جميع الجوانب الموضوعية المتصلة به، أما الرقابة فقد تم دراستها وتحليلها فى الفصل الأول والفصل الخامس وفق المعايير والقوانين الرقابية المعمول بها فى مصر.

السؤال السابع: المتعلق بمستقبل ضبط الأفلام المصرية وحفظها وإتاحتها، جاءت دراسته والإجابة عنه فى الفصل الثامن والأخير.

وبذلك تكون الدراسة قد أجابت عن التساؤلات التى طرحتها وناقشتها واستخلصت نتائجها سواء بالإيجاب، أو بالسلب على الأفلام المصرية، وهو ما يحقق الترابط الموضوعى بين موضوع الدراسة وتساؤلاتها.

- **النتائج الكمية والإحصائية:**

خلصت الدراسة إلى مجموعة من النتائج والحقائق الرقمية والإحصائية المتصلة بالتفريعات الموضوعية التى عالجتها الدراسة والتى تتلخص فيما يلى:

- بلغ إجمالى عدد الأفلام السينمائية التى تم عرضها عرضًا جماهيريًا عامًا فى الفترة من ١٩٢٣ : ٢٠٠٥ [٣٠٢٣] فيلمًا تم عرضها خلال ثلاثة وثمانين عامًا، جاء عام ١٩٨٦ فى الرتبة الأولى حيث عرض خلاله ٩٧ فيلمًا، تلاه عام ١٩٨٥ حيث عرض خلاله ٧٥ فيلمًا، ثم عام ١٩٨٧ حيث عرض ٧٢ فيلمًا، وعام ١٩٩٢ حيث عرض ٧٠ فيلمًا، وهى السنوات التى تجاوز فيها عدد الأفلام المعروضة الرقم ٧٠ على مدى تاريخ الإنتاج السينمائى فى مصر على مدى ٨٣ عامًا؛ بينما جاء عقد الثمانينيات فى الرتبة الأولى بين العقود الزمنية التسعة فقد تم عرض ٥٧٦ فيلمًا، بينما جاء عقد الخمسينيات فى الرتبة الثانية حيث عرض ٥٣٠ فيلمًا؛ وقد بلغ متوسط النمو للأفلام ٣٦،٤٢ % سنويًا على مدى الفترة من١٩٢٣ إلى ٢٠٠٥.

- تم حصر ١٤٢ فيلمًا منعت الرقابة عرضها عرضًا عامًا للجمهور على مدى تاريخ الأفلام من ١٩٢٣ إلى ٢٠٠٥.

- قام بإخراج الأفلام المصرية ٣٥٩ مخرجًا في الفترة من ١٩٢٣ إلى ٢٠٠٥،جاء نيازي مصطفى على رأس القائمة بإخراجه ١٠٨ فيلمًا، تلاه كلٌ من حسن الإمام وحسن الصيفي ولكلٍ منهما ٩١ فيلمًا، ثم حسام الدين مصطفى وله ٨٩ فيلمًا. وقد بلغ متوسط النمو للمخرجين ٤،٣٣ % سنويًا على مدى تاريخ الأفلام.

- قام على تصوير الأفلام المصرية ١٤٥ مدير تصوير في الفترة من ١٩٢٣ إلى ٢٠٠٥،جاء وحيد فريد على رأس القائمة بتصوير ١٧٢ فيلمًا، تلاه عبد الحليم نصر وله ١٣٠ فيلمًا، ثم محمود نصر وله ١٢٦ فيلمًا، ثم مصطفى حسن وله ١٢٥ فيلمًا، وقد بلغ متوسط النمو لمديري التصوير ١،٧٥ % سنويًا على مدى تاريخ الأفلام.

- قام بعمل المونتاج للأفلام المصرية ١٤٧ مونتيرًا في الفترة من ١٩٢٣ إلى ٢٠٠٥، جاء فكري رستم على رأس القائمة وله ٢٣٧ فيلمًا، تلاه عبد العزيز فخري ورشيدة عبد السلام وسعيد الشيخ وحسين عفيفي وحسين أحمد ولكلٍ ١٣٥،١٥٠،١٦١،١٧٣،١٧٦ فيلمًا على الترتيب؛ وقد بلغ متوسط النمو للمونتيرين ١،٧٧ % سنويًا على مدى تاريخ الأفلام المصرية.

- شارك ٦٤٧ سيناريستًا في كتابة سيناريوهات الأفلام المصرية من ١٩٢٣ إلى ٢٠٠٥، جاء على رأس القائمة عبد الحي أديب وله ٨٧ فيلمًا تلاه محمد مصطفى سامي وفيصل ندا ومصطفى محرم ولكلٍ ٧٥،٧٦، ٧٢ فيلمًا على الترتيب؛ وقد بلغ متوسط النمو لكتاب السيناريو ٧،٨٠ % سنويًا على مدى تاريخ الأفلام.

- قام على إنتاج الأفلام المصرية ٧٦٠ شركة إنتاج ما بين شركات حكومية وشركات خاصة وأفراد، جاءت شركة مصر للتمثيل والسينما فى المقدمة بإنتاجها ٥٧ فيلمًا من ١٩٣٦ إلى ١٩٥٦، تلاها شركة أفلام الاتحاد التى أنتجت ٥٢ فيلمًا من ١٩٥٣ إلى ١٩٨٦، ثم شركة لوتس فيلم التى أنتجت ٤٩ فيلمًا من ١٩٢٨ إلى ١٩٧٢، ثم الشركة العربية للسينما ولها ٤٧ فيلمًا من ١٩٥٧ إلى ١٩٧٤، وشركة أفلام حلمى رفلة ولها ٤٣ فيلمًا من ١٩٤٩ إلى ١٩٧٦.
- قدمت السينما المصرية ٣١٨ فيلمًا اعتمدت فى قصتها وموضوعها على الأدب المصرى المطبوع والمنشور للأدباء والكتاب المصريين، جاء إحسان عبد القدوس فى المقدمة حيث اعتمد ٤٣ فيلمًا على قصصه ورواياته، تلاه نجيب محفوظ الذى قدم ٤١ فيلمًا استنادًا إلى رواياته، تلاهما يوسف السباعى فقد استمدت السينما المصرية من أدبه موضوعات ١٥ فيلمًا، وقد بلغ إجمالى الأدباء والكتاب المصريين الذين تحولت كتاباتهم إلى أفلام حوالى ١٠٠ كاتب وأديب على مدى تاريخ الأفلام.
- اقتبست السينما المصرية ٣٨٥ فيلمًا عن الأدب الأجنبى المطبوع، والأفلام الأجنبية وفقًا للإحصاءات التى اطمئن إليها الباحث، منها ٢١٢ فيلمًا عن الأدب الأجنبى و١٧٣ فيلمًا عن الأفلام الأجنبية؛ واحتل الكاتب الإنجليزى ويليام شكسبير الرتبة الأولى بين الأدباء والكتاب الأجانب حيث تحولت خمس مسرحيات له إلى ١٤ فيلمًا حسب إحصاء الباحث تلاه إميل زولا وله ٨ أفلام مأخوذة عن روايتين من رواياته وقصة واحدة، ثم ألكسندر ديماس الأب والابن والأديب الروسى دوستويفسكى ولكلٍ ٦ أفلام مأخوذة عن أعمال أدبية لهم؛ أما على مستوى الأفلام الأجنبية فقد اعتمدت السينما المصرية فى اقتباسها على الأفلام الأمريكية بشكل رئيسي ثم الأفلام الفرنسية، والإيطالية، والإنجليزية.

- قدم القطاع العام السينمائى ١٥٧ فيلمًا منذ إنشائه عام ١٩٦٢ حتى تصفيته عام ١٩٧١.

- بلغ عدد أفلام الإنتاج المصرى العربى المشترك ٢٧ فيلمًا منها ١٧ فيلمًا مع دولة لبنان فقط، أما الإنتاج المصرى الأجنبى المشترك فقد بلغ ٣٤ فيلمًا منها ١٦ فيلمًا مع دولة فرنسا فقط.

- قدمت السينما المصرية ٣٠٢٣ فيلمًا منها ١٤٧٦ فيلمًا أبيض وأسود بنسبة ٤٨،٨٣ % من إجمالى عدد الأفلام المعروضة، و١٥٤٧ فيلمًا ملونًا بنسبة بلغت ٥١،١٧ % من إجمالى عدد الأفلام المعروضة.

- جاءت مصر فى الرتبة الأولى بين الدول العربية من حيث عدد الأفلام المنتجة والمعروضة فيها، تلتها كل من لبنان وسوريا والجزائر والعراق ثم المغرب وتونس على الترتيب.

التوصيات

تم صياغة توصيات الدراسة بشكل نوعى حسب وضع الفئة التى توجه إليها التوصيات وأهميتها بالنسبة لصناعة السينما والأفلام عمومًا، نظرًا لارتباط الأفلام بأكثر من فئة من الأشخاص الماديين والمعنويين، وقد تم ترتيب هذه التوصيات حسب منطقية الفئة وأهميتها بالنسبة للأفلام على المستوى العام ككل، والتدرج الموضوعى فى أهمية وجود كل فئة بالنسبة للفيلم من وجهة نظر الباحث، فجاءت الدولة فى الرتبة الأولى كونها المؤسسة الأم الجامعة والراعية لكل شىء، تلاها السينمائيون المسئولون عن صناعة الأفلام، ثم الجمهور الذى يتلقى نتاج هؤلاء السينمائيين ويتأثر به بشكل مباشر أو غير مباشر.

بعد ذلك يأتى دور النقاد والمؤرخين الذين يتعاملون مع الأفلام أثناء عرضها وبعده ويقيمونها من جميع الزوايا الفنية والموضوعية والجمالية، أما فئة الباحثين فهم من يقومون بدراسة هذه الأفلام دراسة علمية يحللون فيها ما تم إنجازه من أفلام من نواحٍ موضوعية وجمالية متعددة، وما إذا كانت قد ساعدت فى تحقيق شىء إيجابى أو سلبى، وهى الدراسات التى يجب أن تعود بنتائجها مرة أخرى إلى جميع الفئات السابقة للاسترشاد بها والإفادة مما وصلت إليه من نتائج.

أولاً: التوصيات المرتبطة بالدولة:

الحقيقة أنه خلال دراسة الموضوعات المرتبطة بالأفلام التى تضمنتها الدراسة، تبين أن غياب دور الدولة ـ شبه الكامل ـ وضعف مؤسساتها على مدى تاريخ الأفلام كان له أثر سلبى كبير على صناعة الأفلام فى جميع المراحل التى مرت بها بما فيها مرحلة القطاع العام. لذلك فإن من التوصيات المهمة المرتبطة بالدولة التوصيات الآتية:

(١) ضرورة أن تعيد الدولة النظر فى موقفها من صناعة السينما والأفلام، وتعمل على إنشاء مؤسسة حكومية أو هيئة مستقلة جامعة تختص بكل ما يتعلق بالشأن السينمائى فى مصر مثل إنشاء " المجلس الأعلى للعلوم والفنون السينمائية " يتبع رئاسة مجلس الوزراء مباشرةً، يتم نقل تبعية جميع الجهات والمؤسسات المختصة بالسينما والأفلام تحت إدارته ومنها: المركز القومى للسينما، وشركة مصر للصوت والضوء والسينما، ومدينة الإنتاج الإعلامى، وجهاز السينما، والأرشيف القومى للفيلم.

(٢) إعادة هيكلة هذه المؤسسات للتغلب على المعوقات والمشكلات الإدارية، مع توفير الإمكانات المادية اللازمة لها، والكوادر الإدارية والفنية المؤهلة تأهيلاً علميًا متميزًا، ووضع خطة قومية للنهوض بهذه الصناعة وتنميتها وتحسين مستواها الفنى والموضوعى.

(٣) يختص هذا المجلس بكل الجوانب الموضوعية المتعلقة بالأفلام مثل موضوعات الإيداع القانونى، وحقوق الملكية الفكرية، والحفظ والإتاحة، والإشراف الكامل على تطبيق التشريعات القانونية الخاصة بها وأن يكون هذا المجلس هو جهة التعامل الحكومية الرسمية على المستوى الداخلى والخارجى، بحيث يتعامل المهتمون بالسينما والأفلام مع جهة واحدة وكيان مؤسسى واحد ييسر لهم ما يواجهونه من صعاب، ويتصدى لأى اعتداء على حقوق الأفلام وصانعيها على المستوى الفكرى أو المادى أو المعنوى.

(٤) ضرورة إنشاء الدولة لمتحف الفن السينمائى ويكون جزءًا لا يتجزأ من الأرشيف القومى للفيلم، يتضمن كل ما يتعلق بالفن السينمائى من وثائق وصور وسيناريوهات وكتابات وآلات وأفلام يستطيع أى زائر لهذا المتحف عن طريق مقتنياته أن يتعرف على تاريخ السينما والأفلام فى مصر.

(٥) ضرورة إلغاء الدولة لقانون الطوارىء الذى يُحد من حرية الإبداع الأدبى والثقافى والفنى، ويوفر مناخًا غير آمن وغير حر، لا يستطيع أن يقدم فيه الفنان والمثقف إبداعهما، إلا إذا كان متوافقًا مع التوجهات السياسية للدولة، وما وصل إليه حال الثقافة والإبداع فى مصر الآن يمثل انعكاسًا لهذا الوضع السائد منذ عقود، فلم يعد هناك تواصل بين الأجيال وساد الوسط الثقافى والفنى مجموعة من الطفيليين أنصاف المثقفين والمؤدين، وهو ما جعل الأدب والثقافة والفن الجادين يتوارون فى الظلام نتيجة المناخ غير الصحى السائد الآن، وتوافر بيئة غير مناسبة لظهور إبداع حقيقى.

ثانيًا: التوصيات المرتبطة بالسينمائيين:

السينمائيون هم كل من يمتهن العمل السينمائى، وخصوصًا الفئات الرئيسية التى تساهم بشكل رئيسي فى صناعة الأفلام، مثل: المنتجين والمخرجين وكتاب النص السينمائى ومديرى التصوير والممثلين وغيرهم، فهؤلاء جزء لا يتجزأ من الوسط الثقافى ويشاركون فيه بفاعلية سواء أكانت مشاركتهم إيجابية أم سلبية، تتخطى فئات ثقافية أخرى بمراحل لكونهم الأسرع فى الوصول إلى الناس والتأثير فيهم، لأن ما يقدمونه من أعمال فنية لا تتطلب أى تأهيل من المتلقى الذى يفتقد أحيانًا القدرة على الحكم على هذه الأعمال حسب مستواه الثقافى.

لذلك يرى الباحث أن السينمائيين – بفئاتهم المختلفة – يقع على عاتقهم جزء كبير من المسئولية فى تشكيل ثقافة المجتمع، وتقديم قضاياه ومشكلاته ومناقشتها بموضوعية تعكس واقع هذا المجتمع وتعبر عنه بصدق؛ لذلك توجه إليهم التوصيات التالية:

(٦) ضرورة أن يحرص السينمائيون على تقديم الفن الجيد الهادف التى يطرح ويعالج قضايا المجتمع ومشكلاته، حتى وإن كان توجه

الجمهور أو شريحة منه غير ذلك؛ لأن الفنان الحقيقى يقـدم رؤيتـه وآراءه فى قضايا مجتمعه خلال ما يؤمن به ويصدقه من مبادىء وقيم وما يمتلكه من ثقافة، وأن الفنان هو من يؤثر فى المتلقى وليس العكس صحيحًا فى كل الأحوال، وعليه أن يُلم بكافة الجوانب الثقافيـة التـى تساعده على تكوين رؤية صحيحة لمشكلات مجتمعه الذى ينتمى إليه.

(٧) كما يجب على السينمائيين أن يَعوا جيدًا أهمية وخطورة ما يقدمونـه من أعمال لها علاقة مباشرة بالمجتمع لأنها تصل إليه سواء أراد ذلك أم لم يُرد، لذلك عليهم احترام قيم المجتمع الصحيحة ودعمها وتقـويم السلبى منها وليس العكس، وهو ما نراه بوضوح فى الأفلام المصرية التى يبدو تأثيرها السلبى على المجتمع أقوى وأكبر بكثير من تأثيرهـا الإيجابى الذى لا نكاد نلمسه إلا فى القليل النادر من الأفـلام الجـادة ذات المضمون والمعالجة الملائمة للمجتمع المصرى.

ثالثًا: التوصيات المرتبطة بالجمهور:

الجمهور عنصر مهم من عناصر الفن السينمائى، فهو من تُصنع له الأفلام، وهو من يشاهدها ويُقبل عليها أو يرفضها، ويتأثر بما تقدمه من مضمون جيـد أو غير جيد. لذلك يوصى الباحث الجمهور بما يلى:

(٨) أن يكون انتقائيًا فى تعامله مع الأفلام، ولا يَقبل كل ما يُقدم لـه، بـل يجب على الجمهور ألا يقبل إلا الأفلام الهادفة الجيدة مـن النـاحيتين الفنية والموضوعية، ويرفض بشدة الأفلام التى تُسىء إليه وإلى قيمـه وثوابته الاجتماعية.

(٩) أن يدرك ويعى جيدًا أن مجرد الذهاب إلى دار العرض لمشاهدة فيلم هزلى مسطح الموضوع يمثل اعترافًا منه بهذا الفيلم، وهو ما يَحـسبه المشاركون فى صناعته نجاحًا لهم، فيستمرون فى تقديم هذه النوعيـة

من الأفلام وهو السائد الآن فى أفلام محمد سعد ومحمد هنيدى وغيرهما، كما يحتاج الجمهور فى مصر إلى الثقافة السينمائية والفنية حتى يستطيع الحكم على الفيلم الذى يقدم له جيدًا ويميز بين الغث والثمين، وفى هذه الجزئية يقع جزء من المسئولية على النقاد الذين يقيمون هذه الأعمال ويشيدون بها، والدولة التى تسمح بعرضها ضاربةً بالقانون عرض الحائط دون الحرص على المجتمع وما تتركه هذه النوعية من الأعمال من أثر سيء.

(١٠) كما يجب على الجمهور أن يدعم الأعمال الجادة والمتميزة بالإقبال عليها ومشاهدتها والثناء عليها والمطالبة بالمزيد منها، مما يشجع ويدعم القائمين على صناعتها فيستمرون فى إنتاجها وتقديمها وهم على ثقة من قبول الجمهور لها وإقباله عليها، وهنا يأتى دور النقد الجاد الداعم للأعمال الجيدة التى تحتاج إلى تفسير صحيح لمضمونها وتقديمه للمتلقى.

رابعًا: التوصيات المرتبطة بالنقاد والمؤرخين:

للنقاد والمؤرخين تأثير كبير على الأفلام، فالنقاد هم المرآة التى تعكس سلبيات وإيجابيات العمل الفنى خلال التحليل النقدى الذى يقدمه الناقد السينمائى للفيلم، والمؤرخ هو من يسجل العمل الفنى حتى يصبح جزءًا من التاريخ الفنى، لذلك تقع عليهما مسئولية كبيرة تجاه الأعمال الفنية التى يهتمون بها وبخاصة الأفلام. لذلك يوصى الباحث النقاد السينمائيين بالآتى:

(١١)ضرورة أن يكونوا بمثابة قضاة المجتمع وضميره الحى فى الحكم على ما يقدم من أفلام، وأن يتجردوا من أية أغراض شخصية عند نقدهم لفيلم ما لأية اعتبارات خاصة ، لأنهم مسئولون عما يتم تقديمه للمجتمع من أفلام جيدة وغير جيدة باعتبار أنهم أول من يشاهد الفيلم

ويحكم عليه خلال العروض الخاصة والمهرجانـات، وأن يحرصـوا على تسجيل كل ما يتعلق بالفيلم من معلومات وبيانات بشكل صحيح.

(١٢) أما المؤرخون فتقع على عاتقهم مسئولية كبيرة، لأنهم من يقدمون هذه الأعمال ويحفظونها للأجيال القادمة؛ فيجب عليهم أن يتوخوا الدقة فى رصد الأحداث الفنية، وتأثيرها فى المجتمع من عدمـه مـع رصـد وتسجيل المعلومات والبيانات عن الأفلام والأعمال الفنية التى يحتـاج إليها الباحثون فيما يعدونه من دراسات عن الأفلام، والاستعانة بأهـل التخصص فى المجالات التى لا يجيدونها مثل الضبط الببليوجرافى.

خامسًا: التوصيات المرتبطة بالباحثين:

أُجريت العديد من الدراسات والبحوث، والأطروحات الجامعية والأكاديميـة عن السينما والأفلام والسينمائيين، تبين خلال دراستها أن جُل هذه الدراسات تتركز فى اتجاهين فقط هما: الدراسات التى تهتم بالنواحى الفنية والجمالية فـى صـناعة الفيلم مثل: التصوير والمونتاج والإضاءة والموسيقى والديكور، وتتركز معظم هذه الدراسات فى البحوث التى تُعد فى المعهد العالى للسينما، والمعهد العالى للنقد الفنى التابعين لأكاديمية الفنون.

أما الاتجاه الآخر؛ فهو الذى يركز على قياس تأثير الأفلام؛ مثـل دراسـة تأثير مجموعة من الأفلام تتفق فى معالجتها لموضوع واحد على فئة معينـة مـن الجمهور مثل تأثير أفلام العنف أو أفلام المخدرات على الشباب أو المراهقين، مع تحديد فترة زمنية للأفلام ومرحلة سنية للعينة موضع الدراسة، يدخل ضـمن هـذه الدراسات بعض البحوث التى تتناول معالجة الأفلام لفئات معينة من النـاس مثـل الفلاحين وضباط الشرطة ورجال الدين، وبقية الفئات المهنيـة والأكاديميـة التـى تعالجها الأفلام خلال موضوعاتها، أو قضايا مثل قضايا المرأة أو معاملة الأطفال، وتتركز معظم هذه الدراسات فى الأطروحات التى يقوم بإعـدادها البـاحثون فـى كليات الإعلام.

واتضح خلال نوعيات وموضوعات البحوث التى تعد عن السينما والأفلام أن هناك أوجه قصور بحثية متعددة، مازالت تحتاج إلى المزيد من الدراسات التى تتناول الجوانب الموضوعية والفنية والنوعية المختلفة للأفلام.

لذلك يوصى الباحث بضرورة الاهتمام بالبحوث والدراسات التى تعد عن الأفلام والسينما وضرورة العمل على نشرها للاستفادة منها ويقترح إعداد مزيد من الدراسات فى المجالات الموضوعية التالية:

- دراسات أنماط الإفادة من الأفلام سواء الروائية، أو التسجيلية.
- دراسات تحليل المحتوى المعرفى للأفلام على المستويات الثقافية، والتاريخية، والدينية، والاجتماعية، والسياسية للأفلام الروائية والتسجيلية.
- دراسة الأبعاد الاقتصادية والثقافية والفكرية للأفلام بأنواعها.
- دراسة دور الأفلام فى دعم العلاقات الدولية للدولة وزيادة التقارب الثقافى بين الشعوب.
- دراسة قضايا الملكية الفكرية للأفلام، وأبعادها، وتأثيراتها، وتشريعاتها.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المصادر والمراجع العربية والمترجمة:

١) اتحاد الناشرين العرب. مشروع قانون حماية حقوق الملكية الفكرية العربى. تاريخ الزيارة ٢٠٠٧/٩/٧. متاح فى:

http/:www.ipcenter.org.eg/laws.html

٢) أحمد بدر. مصادر المعلومات فى العلوم والتكنولوجيا . ــ الرياض : دار المريخ للنشر ، ٢٠٠٠.

٣) أحمد الحضرى. تاريخ السينما فى مصر من بداية ١٨٩٦ الى آخر ١٩٣٠ . القاهرة : مطبوعات نادى السينما، ١٩٨٩.

٤) ـــــــــ دليل السينما ٨٥-٨٧ . ــ القاهرة : مركز الثقافة السينمائية ، ١٩٨٧.

٥) أحمد رأفت بهجت . اليهود والسينما فى مصر . – القاهرة : دار القصر للطباعة والدعاية والإعلان ، ٢٠٠٥.

٦) أحمد كامل مرسى، مجدى وهبه. معجم الفن السينمائى . – القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٣.

٧) أحمد محمد الشامى، سيد حسب الله. الموسوعة العربية لمصطلحات علوم المكتبات والمعلومات والحاسبات [٣ مج] . ــ القاهرة : المكتبة الأكاديمية ، ٢٠٠١.

٨) أحمد محمد الشامى، سيد حسب الله. المعجم الموسوعى لمصطلحات المكتبات والمعلومات . ــ الرياض : دار المريخ للنشر ، ١٩٨٨.

٩) إعتدال ممتاز. مذكرات رقيبة سينما . – القـــاهرة : الهيئـــة المـــصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥.

١٠) إلهامى حسن. تاريخ السينما المصرية . – القاهرة : صندوق التنميـــة الثقافية ، ١٩٩٥.

١١) ــــــــــــ . محمد طلعت حرب رائد صناعة السينما المصرية . – القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦.

١٢) إمروث، جون فيليب. تصنيف مكتبة الكـــونجرس مـــوجز إرشـــادى ونماذج تطبيقية، تأليف جون فيليب إمروث ؛ ترجمـــة محـــسن الـــسيد العرينى . القاهرة : دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ،١٩٩٤.

١٣) أمير العمرى. تبادل الأفلام يزداد على شبكة الإنترنت. ٢٠٠٥ تاريخ الزيارة ٢٠٠٥/١٢/٢٧. متاح فى:

http://www.bbcarabic.com

١٤) باسكال، جاك. الدليل السينمائى للشرق الأوسط وشـــمال أفريقيـــا . – ط٤ . [القاهرة] : جاك باسكال، ١٩٥٤ .

١٥) جان الكسان. السينما فى الوطن العربى . – الكويت : المجلس الوطنى ...، ١٩٨٢.

١٦) جورمان، ميشيل؛ بول و. ونكلر. قواعد الفهرسة الأنجلـــو أمريكيـــة؛ الطبعة الثانية مراجعة ٢٠٠٢ تحديث ٢٠٠٥، أعدت تحت إشراف لجنة التوجيه المشتركة لمراجعة القواعد من جمعيـــة المكتبـــات الأمريكيـــة؛ تحرير ميشيل جورمان، بول و.ونكلر؛ تعريب: محمد فتحى عبد الهادى، نبيلة خليفة جمعة، يسرية عبد الحليم زايد . – القاهرة : الدار المـــصرية اللبنانية، ٢٠٠٦. ٢مج.

١٧) حسن عطية. السينما فى مرآة الوعى . القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٣.

١٨) حشمت قاسم. دراسات فى علم المعلومات . ــ ط٢ . ــ القاهرة : دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، ١٩٩٥.

١٩) ـــــــــــ. مصادر المعلومات وتنمية مقتنيات المكتبات . ــ ط٢ . القاهرة : مكتبة غريب ، ١٩٨٨.

٢٠) خالد بهجت. البغاء على شاشة السينما المصرية ١٩٧٥- ١٩٨٥ . – القاهرة : أكاديمية الفنون ، ٢٠٠٦.

٢١) درية شرف الدين. السياسة والسينما فى مصر ١٩٦١ _ ١٩٨١ . – القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٢.

٢٢) درية عبد الحق شرف الدين. التغيرات السياسية والاقتصادية والاجتماعية في مصر وأثرها علي السينما الروائية من عام ١٩٦١ : ١٩٨١، إشراف يحيي عزمي .- أكاديمية الفنون، المعهد العالي للنقد الفني، قسم النقد السينمائي، ١٩٩٠.(دكتوراه غير منشورة).

٢٣) ديوى، ملفل. التصنيف العشري : الجداول، وضع أسسة ملفل ديوى؛ تعريب فؤاد إسماعيل فهمي .- الرياض : دار المريخ للنشر ، ١٩٨٦.

٢٤) ستابلز، دونالد. السينما الأمريكية، تحرير دونالد ستابلز ؛ ترجمة نور الدين الزرارى . – القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨١.

٢٥) سرفيناز أحمد حافظ. حقوق الملكية الفكرية فى عصر الإنترنت . مجلة المكتبات والمعلومات العربية . س٢٥ ، ع٤ (أكتوبر ٢٠٠٥) . ص١٣٣-١٥٢.

٢٦) سعيد شيمى. تاريخ التصوير السينمائى فى مصر ١٨٩٧ _ ١٩٩٦ . القاهرة : المركز القومى للسينما ، ١٩٩٧.

٢٧) ــــــــــ. تجربتى مع الصورة السينمائية : الجزء الأول . القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٤.

٢٨) سلوى بكير محمود رسمى . المونتاج الصياغة النهائية للفيلم السينمائى: دراسة تطبيقية . القاهرة : أكاديمية الفنون، المعهد العالى للسينما، قسم المونتاج، ١٩٩٦. (دكتوراه غير منشورة)

٢٩) سمير الجمل. المهنة ..كاتب سيناريو . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ،٢٠٠١.

٣٠) سمير فريد. السينما فى دول الاتحاد الأوربى : الأسواق والشركات والأستوديوهات . القاهرة : الاتحاد الأوربى ، ٢٠٠٤.

٣١) ــــــــــ. السينما فى دول الاتحاد الأوربى : التاريخ والتيارات والأنواع . القاهرة : الاتحاد الأوربى ، ٢٠٠٤.

٣٢) ــــــــــ. السينما فى دول الاتحاد الأوربى : المؤسسات السينمائية. القاهرة : الاتحاد الأوربى ، ٢٠٠٤.

٣٣) ــــــــــ. مدخل إلى تاريخ السينما العربية . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠١.

٣٤) ــــــــــ. السينما والتاريخ : الجزء الثانى . نحو مشروع قومى لتوثيق السينما فى مصر . القاهرة : سمير فريد ، ١٩٩٢.

٣٥) ــــــــــ. السينما والتاريخ : الجزء الثانى . أفلام القطاع العام فى مصر . القاهرة : سمير فريد ، ١٩٩٢.

٣٦) شعبان خليفة. تصنيف مكتبة الكونجرس : دراسة تأصيلية وخطة قياسية . الإسكندرية : دار الثقافة العلمية ، ٢٠٠٧.

٣٧) ــــــــــــ. فذلكات فى أساسيات النشر الحديث . القاهرة : العربى للنشر والتوزيع ، ١٩٩٢.

٣٨) شعبان خليفة، محمد عوض العايدى. قائمة رؤوس الموضوعات العربية الكبرى [٢ مج] . ط٢ . القاهرة: المكتبة الأكاديمية، ١٩٩٤.

٣٩) شعبان خليفة، محمد فتحى عبد الهادى. التحليل الموضوعى للمكتبات ومراكز المعلومات . القاهرة : العربى للنشر والتوزيع، ١٩٩٢ .

٤٠) صفاء الليثى. نادية شكرى سيدة الصحبة . القاهرة : صندوق التنمية الثقافية، ٢٠٠٤.

٤١) صندوق التنمية الثقافية. بانوراما السينما المصرية ٢٠٠٥ . القاهرة : صندوق التنمية الثقافية ، ٢٠٠٦.

٤٢) ضياء داود. تاريخ السينما التسجيلية فى مصر . الإسكندرية : مكتبة الإسكندرية، ٢٠٠٣.

٤٣) عادل منير. إيقاع ومونتاج الفيلم في مصر . القاهرة : المركز القومى للسينما، ١٩٩٦.

٤٤) عبد الحميد عباس عبد الحميد السيد. تسويق الأفلام المصرية عالميًا ومحليًا وقياس تكاليف تسويقها لأغراض الكفاية . القاهرة : أكاديمية الفنون ، المعهد العالى للسينما ، قسم الإنتاج ، ١٩٨٨ .(دكتوراه غير منشورة)

٤٥) عبد الرحيم أحمد سليمان درويش. معالجة الأفلام السينمائية المصرية التى يعرضها التليفزيون للقضايا الاجتماعية وأثرها على الشباب . القاهرة : جامعة القاهرة ،كلية الإعلام ، قسم الإذاعة والتليفزيون ، ٢٠٠٢ . دكتوراه

٤٦) ـــــــــــــــــــــ. الشخصيات فى الأفلام السينمائية المصرية ومدى مراعاتها لأخلاقيات المجتمع : دراسة فى تحليل المضمون . مجلة كلية الإعلام جامعة القاهرة ، الجزء الثانى (مايو ٢٠٠٣) . ص٤٩٧-٥٣٣

٤٧) عبد القادر التلمسانى. فنون السينما . مجلة دار الهلال(عدد تذكارى يناير ١٩٩٥) .

٤٨) عبد الله حسين متولى. مبادىء العلاج بالقراءة مع دراسة تطبيقية على مرضى الفصام . القاهرة : الدار المصرية اللبنانية ، ٢٠٠٦.

٤٩) عبد الله مبروك النجار. الحق الأدبى للمولف فى الفقه الإسلامى والقانون المقارن . الرياض : دار المريخ ، ٢٠٠٠.

٥٠) عبد المنعم سعد. السينما المصرية فى موسم : العام التاسع . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٦.

٥١) عثمان حسن عاكف. التزامات المنتج السينمائى نحو حماية حقوق الملكية الفكرية فى صناعة السينما . القاهرة : أكاديمية الفنون ، المعهد العالى للسينما ، قسم الإنتاج ، [٢٠٠١] .(دكتوراه غير منشورة)

٥٢) عصام العلى. نشأة السينما وتطورها فى العالم . تاريخ الزيارة ٢٠٠٧/٩/١٦. متاح فى

http://www.wa6n.net/archive/index.php?t-291.html.

٥٣) عصام نصر محمود سليم. السينما.. وقدرتها علي التعبير عن الأحداث السياسية في مصر : دراسة وصفية لتحليل مضمون عينة من نصوص الأفلام السينمائية السياسية في الفترة من ١٩٦٨ حتى ١٩٧٨، إشراف سمير محمد حسين . القاهرة :جامعة القاهرة ، كلية الإعلام ،قسم الإذاعة والتليفزيون ، ١٩٩٢ .(دكتوراه غير منشورة)

٥٤) على أبو شادى. سحر السينما . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ،٢٠٠٦ .

٥٥) ـــــــــــ . وقائع السينما المصرية . ط٢ . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٤.

٥٦) ـــــــــــ . السينما والسياسة . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ،٢٠٠٠.

٥٧) على شلش . النقد السينمائى فى الصحافة السينمائية ؛ نشأته وتطوره . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦.

٥٨) فاضل الأسود. السرد السينمائى : خطابات الحكى تشكيلات المكان – مراوغات الزمن . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٦.

٥٩) فريد المزاوى. دليل الأفلام المصرية ١٩٥٣/١٩٥٢ . القاهرة : المركز الكاثوليكى المصرى للسينما ، ١٩٥٣.

٦٠) ـــــــــــ . دليل الأفلام المصرية ١٩٥٥/١٩٥٣ . القاهرة : المركز الكاثوليكى المصرى للسينما ، ١٩٥٦.

٦١) ـــــــــــ . دليل الأفلام المصرية ١٩٦٢/١٩٥٥ . القاهرة : المركز الكاثوليكى المصرى للسينما ، ١٩٦٣.

٦٢) فؤاد إسماعيل فهمى. تصنيف ديوى العشرى بين النظرية والتطبيق فى طبعته الحادية والعشرين مع دراسة مقارنة للطبعات السابقة . الرياض : دار المريخ للنشر ، ٢٠٠٥.

٦٣) فيزر،جون. بول ستيرجز. دائرة المعارف الدولية لعلم المعلومات والمكتبات ، المجلد الأول، تحرير جون فيزر، بول ستيرجز ؛ ترجمة وإشراف محمد فتحى عبد الهادى . القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة ، ٢٠٠٣.

٦٤) فيكرى. براين كامبل، ألينا فيكرى. علم المعلومات بين النظرية والتطبيق، تأليف براين كامبل فيكرى، ألينا فيكرى ؛ ترجمة حشمت قاسم. القاهرة : مكتبة غريب ، ١٩٩١.

٦٥) القانون ٢٩ لسنة ١٩٩٤. تاريخ الزيارة ٢٠٠٧/٩/٧. متاح فى:

http//:www.arabpip.org/arablaws.msr-authr-١١html

٦٦) القانون ٣٨ لسنة ١٩٩٢. تاريخ الزيارة ٢٠٠٧/٩/٧. عدد الصفحات ١ متاح فى:

http//:www.arabpip.org/arablaws.msr-authr-10html.

٦٧) القانون رقم ٣٤ لسنة ١٩٧٥. تاريخ الزيارة ٢٠٠٧/٩/٧. عدد الصفحات ٢ متاح فى:

http/:www.arabpip.org/arablaws.msr-authr-9html.

٦٨) القانون ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥. وتعديلاته. تاريخ الزيارة ٢٠٠٧/٩/٧. متاح فى:

//:www.arabpip.org/arablaws.msr-authr-2 html.

٦٩) قرار رئيس مجلس الوزراء المصرى رقم ١٦٢ لسنة ١٩٩٣ بشأن اللائحة التنفيذية لتنظيم أعمال الرقابة على المصنفات السمعية والسمعية البصرية. تاريخ الزيارة ٢٠٠٧/٩/٧. متاح فى:

http//:www.arabpip.org/arablaws.msr-authr-١٩html

٧٠) القرار الجمهورى رقم ١٥٠ لسنة ١٩٨٠ بشأن إنشاء المركز القومى للسينما ويتبعه الأرشيف القومى للفيلم ويتبع وزارة الثقافة.

٧١) قرار رئيس جمهورية مصر العربية الصادر بتـــاريخ ١٩٧٧/٩/٢٢ بشأن الموافقة على الاتفاقية الخاصة بحماية منتجـــي التـــسجيلات ضـــد الازدواج غير المشروع الموقعة في جنيـــف بتـــاريخ ١٩٧١/١٠/٢١. تاريخ الزيارة ٢٠٠٧/٩/١٦. متاح في:

http//:www.arabpip.org/arablaws.msr-authr-html

٧٢) قرار رئيس جمهورية مصر العربية رقم ٥٩١ بشأن الموافقـــة علـــى انضمام جمهورية مـــصر العربيـــة لاتفاقيـــة بيـــرن. تـــاريخ الزيـــارة ٢٠٠٧/٩/٧. متاح في:

http//:www.arabpip.org/arablaws.msr-authr-١٤html

٧٣) القرار الوزارى رقم ٢٢٠ لسنة ١٩٧٦. تاريخ الزيـــارة ٢٠٠٧/٩/٧. عدد الصفحات متاح في:

http//:www.arabpip.org/arablaws.msr-authr-23html

٧٤) القرار الوزارى رقم ٦٠ لسنة ١٩٨٤ بشأن تنظـــيم عـــرض الأفـــلام السينمائية. تاريخ الزيارة ٢٠٠٧/٩/٧. عدد الصفحات متاح في:

http//:www.arabpip.org/arablaws.msr-authr-٢٤html

٧٥) القرار الوزارى رقم ٤٨٧ لسنة ١٩٧٥ بشأن نقل تبعيـــة الأرشـــيف القومى للفيلم إلى الهيئة العامة للسينما والمـــسرح والموســـيقى. تـــاريخ الزيارة ٢٠٠٧/٩/٧. متاح في:

http//:www.arabpip.org/arablaws.msr-authr-html

٧٦) القرار الوزارى رقم ٤٥٣ لسنة ١٩٩٥ بشأن تنفيذ المادة الثانية مـــن القانون ٣٨ لسنة ١٩٩٢. تاريخ الزيارة ٢٠٠٧/٩/٧. عـــدد الـــصفحات متاح في:

http//:www.arabpip.org/arablaws.msr-authr-٣٠html

٧٧) قرار وزير الخارجية الصادر بتاريخ ١٩٧٧/٣/٣١ بشأن نشر اتفاقية بيرن. تاريخ الزيارة ٢٠٠٧/٩/٧. عدد الصفحات متاح فى:

http//:www.arabpip.org/arablaws.msr-authr-٢٠html

٧٨) قرار وزير الخارجية الصادر بتاريخ ١٩٧٨/٢/٢٢ بشأن الموافقة على الاتفاقية الخاصة بحماية منتجي التسجيلات ضد الازدواج غير المشروع الموقعة في جنيف بتاريخ ١٩٧١/١٠/٢٣ . تاريخ الزيارة ٢٠٠٧/٩/٧ . عدد الصفحات متاح فى:

http//:www.arabpip.org/arablaws.msr-authr-٢١html

٧٩) كوريا، كارلوس م. حقوق الملكية الفكرية : منظمة التجارة العالمية والدول النامية ؛ اتفاق التربس وخيارات السياسة ، تأليف كارلوس م . كوريا ؛ ترجمة السيد أحمد عبد الخالق ؛ مراجعة أحمد يوسف الشحات. الرياض : دار المريخ ، ٢٠٠٢.

٨٠) كولين،جان بول . كاترين دو كليبل. السينما الإثنوجرافية سينما الغد ، تحرير جان بول كولين ، كاترين دو كليبل ؛ ترجمة غراء مهنا ؛ مراجعة وتقديم وتعليق علياء شكرى . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ،٢٠٠٢.

٨١) لانكستر، ويلفرد ، شارون ل بيكر. خدمات المكتبات والمعلومات قياسها وتقييمها، تأليف ويلفرد لانكسر ،شارون ل بيكر ؛ ترجمة حسنى عبد الرحمن الشيمى ، جمال الدين محمد الفرماوى . الرياض : مكتبة الملك عبد العزيز العامة ، ٢٠٠٠م =١٤٢١ هـ.

٨٢) ليبزيك، دليا. حقوق المؤلف والحقوق المجاورة ، تأليف دليا ليبزيك ؛ ترجمة محمد حسام لطفى . الرياض : مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، ٢٠٠٣.

٨٣) محمد شبل الكومى. النقد السينمائى من منظور أدبى . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٣.

٨٤) محمد فتحى عبد الهادى. المدخل إلى علم الفهرسة . ط٣ . القاهرة : دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، ١٩٩٧.

٨٥) ________. المعالجة الفنية لأوعية المعلومات ؛ الفهرسة–التصنيف–التكشيف–الضبط الاستنادى . القاهرة : مكتبة غريب ، ١٩٩٣.

٨٦) محمد فتحى عبد الهادى، حسن عبد الشافى. المواد غير المطبوعة فى المكتبات الشاملة. ط٣ . القاهرة: الدار المصرية اللبنانية،١٩٩٧.

٨٧) محمد فتحى عبد الهادى وآخرون. اتجاهات حديثة فى الفهرسة، تأليف محمد فتحى عبد الهادى ، نبيلة خليفة جمعة، يسرية عبد الحليم زايد . القاهرة : مكتبة الدار العربية للكتاب ، ١٩٩٧.

٨٨) محمد كامل القليوبى. الهوية القومية للسينما العربية : السينما المصرية نموذجًا . مجلة عالم الفكر ، مج ٢٦ ، ع١(يوليو/ سبتمبر١٩٩٧).

٨٩) محمد ناصر الخوالدة. السينما وسيلة اتصال ثقافية واجتماعية ناجحة. تاريخ الزيارة ٢٠٠٧/٩/١٦.عدد الصفحات متاح فى:

http://www.shrooq2.com/vb/showthread.php?t=4854

٩٠) محمود سامى عطا الله. الفيلم التسجيلى . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٥.

٩١) محمود قاسم. دليل الأفلام فى القرن العشرين فى مصر والعالم العربى. القاهرة : مكتبة مدبولى ، ٢٠٠٢.

٩٢) ________ . صورة الأديان فى السينما المصرية . القاهرة : المركز القومى للسينما ، ٢٠٠١.

٩٣) محمود على. السينما والرقابة فى مصر (١٨٩٦ – ١٩٥٢) . القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٤.

٩٤) المذكرة الإيضاحية للقانون ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥، تاريخ الزيارة ٢٠٠٧/٩/٧. عدد الصفحات متاح فى:

http//:www.arabpip.org/arablaws.msr-authr-٧html.

٩٥) مصطفى أمين حسام الدين. فيلموجرافية بالأفلام المصرية من ١٩٦٨ حتى ١٩٩٣ . مجلة عالم الكتاب ، ع٥٦ ، ١٩٩٧ . ص١٤٢-٢٢٩

٩٦) المعهد العالى للسينما. اللائحة الداخلية للمعهد العالى للسينما والمجازة من مجلس أكاديمية الفنون.

٩٧) المعهد العالى للنقد الفنى. اللائحة الداخلية الجديدة للمعهد العالى للنقد الفنى والمجازة من مجلس أكاديمية الفنون بجلستة رقم ١٣١ المنعقدة بتاريخ ١٩٨٩/١١/٢٥ ، والصادرة بالقرار الوزارى رقم ٣٤٨ لسنة ١٩٨٩.

٩٨) المنظمة العالمية للملكية الفكرية. اتفاقية بيرن لحماية المصنفات الأدبية والفنية. ١٩٩٨. تاريخ الزيارة ٢٠٠٧/٩/٧. عدد الصفحات ٣٨. متاح فى:

http//:www.ipcenter.org.eg/laws.html.

٩٩) المنظمة العالمية للملكية الفكرية. حقوق الملكية الفكرية. تاريخ الزيارة ٢٠٠٧/٩/١٦. عدد الصفحات متاح فى:

http://www.law-egy.com/mo3ahdat.html

١٠٠) المنظمة العالمية للملكية الفكرية. معاهدة الويبو بشأن حق المؤلف. ١٩٩٦. تاريخ الزيارة ٢٠٠٧/٩/٧. عدد الصفحات ١٢. متاح فى:

http//:www.ipcenter.org.eg/laws.html

١٠١) المنظمة العالمية للملكية الفكرية. معاهدة الويبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتى.١٩٩٦. تاريخ الزيارة ٢٠٠٧/٩/٧. عدد الصفحات ١٧. متاح فى:

http/:www.ipcenter.org.eg/laws.html.

١٠٢) منى سعيد الحديدى، سلوى إمام على . أسس الفيلم التسجيلى ؛ اتجاهاته واستخداماته فى السينما والتليفزيون . القاهرة : دار الفكر العربى ، ٢٠٠٢.

١٠٣) عادل منير. إيقاع ومونتاج الفيلم فى مصر . القاهرة : المركز القومى للسينما ، ١٩٩٦.

١٠٤) ناجى فوزى. المركز الكاثوليكى المصرى وخمسون عامًا من الثقافة السينمائية . القاهرة : المركز الكاثوليكى المصرى للسينما، ٢٠٠٠.

١٠٥) ناصر جلال. السينما وحقوق الملكية الفكرية . القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ٢٠٠٣.

١٠٦) ــــــــــ. الأبعاد الاقتصادية لأزمة صناعة السينما المصرية . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥.

١٠٧) نقابة المحامين. تشريعات عام ٢٠٠٢ : قانون حماية الملكية الفكرية رقم ٨٢ لسنة٢٠٠٢ . القاهرة : نقابة المحامين ، ٢٠٠٢.

١٠٨) هابى، برنارد ل. الفيلم والمعمل/ تأليف ل. برنارد هابى؛ ترجمة عفت عبد العزيز كامل . القاهرة : مركز الحضارة العربية ، ٢٠٠٠.

١٠٩) هشام لاشين. حسين عفيفى مهندس التوليف السينمائى . القاهرة : صندوق التنمية الثقافية ،٢٠٠١.

١١٠) وايتوك، تريفور . الاستعارة فى لغة السينما، تأليف تريفور وايتوك ؛ ترجمة إيمان عبد العزيز ؛ مراجعة سمير فريد . القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٥.

١١١) وداد عبد الله. السينما والتاريخ : الجزء الأول . أرشيف الفيلم فى مصر (١٩٨١). القاهرة : سمير فريد ، ١٩٩٢.

١١٢) وزارة الثقافة . الجمعية المصرية لكتاب ونقاد السينما . لائحة مهرجان القاهرة السينمائى الدولى ، المعتمدة فى ١٩٧٦ .

١١٣) وزارة الثقافة . صندوق التنمية الثقافية . لائحة المهرجان القومى للأفلام الروائية المصرية، المعتمدة بتاريخ ١٥/٥/١٩٩١ .

١١٤) يوسف الملاخ. كيفية المحافظة على نيجاتيف الصورة والصوت لتراث السينما المصرية. القاهرة: أكاديمية الفنون، المعهد العالى للسينما،٢٠٠٥.

١١٥) يونس عرب. النظام القانونى للملكية الفكرية . تاريخ الزيارة ١٦/٩/٢٠٠٧. عدد الصفحات متاح فى:

http://www.arablaw.org/Download/IP_Legal_System_Article.doc.

ثانيًا: المصادر والمراجع الأجنبية.

116) Amato, Giuseppe. Indexing and Retrieving documentary Films: Managing Metadata in the ECHO system. Cited at: 20/3/2007. available at:

http:// www.ifla.org

117) Byrne, Alex. Freedom of Access to Information and Freedom of Expression in a Pluralistic World. Available at: http:// www.ifla.org

118) Coyle, Karen. Copyright in the Digital Age. A talk given at San Francisco Public Library, August 7, 1996. Available at: http://www.dla.ucop.edu/~kec/copyrigh.html

119) Curtis, Liane, Dipti Gupta and Will Straw. Culture and Identity: Ideas and overviews. McGill University, Department of Art History and communications studies, 2001. Cited at: 20/3/2007. available at: http://www.metropolis.net

120) Dawn, Mclaren. A Study of intellectual Property Rights Protection in Developing Countries. North Carolina State University. November 2003. Available at: http://www.maoriart.org

121) Film Development Committee (FDC). Film industry in Hong Kong – November 2005. Cited at: 17/2/2006. available at: http://www.ieee.com

122) Frances, David. The Library of Congress Motion Picture Conservation Center. Cited at: 7/10/2007. Available at: http://www.loc.gov/rr/mopic/mpcc.html

123) Ghoneim, Ahmed Farouk. Competition, Cultural Variety and Global Governance: The Case of the Egyptian Audiovisual System. Hamburg Institute of International Economics, Report No, 246, 2004. Cited at: 20/3/2007. Available at: http://www.hwwa.de

124) Gorman, Michael. Authority Control in the Context of Bibliographic Control in the Electronic Environment. California State University, Fresno. Cited at: 7/12/2006. Available at: http://campusgw.library.cornell.edu/corc

125) ISO/DIS 10356: Cinematography-Storage and Handling of Cellulose Nitrate Base film. Cited at: 7/12/2006 .available at: http://www.iso.ch/iso/en/isoonline.frontpage

126) Kodak Information Center. Storage and Handling of Processed Nitrate Film. Retrieved 15/12/2006. Website: http://kodak.com/us/en/motion/suport/filmindex.html.

127) Kodak Information Center. Publication No. H-182 (2005) Safe Handling, Storage, and Destruction of Nitrate - Based Motion Picture Films pages4-5 .cited at: 28/2/2005 .available at: http://kodak.com/us/en/motion/suport/filmindex.html

128) Kodak Information Center. Publication No. H-23 (1992): The Book of Film Care, Chapter 3,"Storage and Handling of Processed Nitrate Film," pages 30-35. Cited at: 28/2/2005 .available at: http://kodak.com/us/en/motion/suport/filmindex.html

129) Kodak Information Center. Storage Room. Retrieved: 15/12/2006. Website: http://kodak.com/us/en/motion/suport/filmindex.html

130) Larivihre, Jules. Guidelines for Legal Deposit Legislation. Canada: University of Ottawa, Library Law. Cited at: 20/3/2007. Available at: http://www.unesdoc.unesco.org/images

131) Maskus, Keith E. intellectual Property Rights in the WTO Accession Package: Assessing China's Reforms. University of Colorado, December 16, 2002. Available at: http://www.maoriart.org.nz/31

132) Mason, Moya K. Bibliographic Control for Archival Materials: Is It a Possibility? Cited at: 20/3/2007. Available at: http://www.moyak.com/researcher/resume/papers/archsmkm.html

133) McCalman, Phillip. Foreign direct investment and intellectual property rights: evidence from Hollywood's global distribution of movies and videos. Journal of International Economics, vol. 62 (2004). Available at:

http:// www.elsevier.com/locate/econbase

134) Media Development Authority (MDA). Film Classification in Singapore, January 2003. Cited at: 17/2/2006. available at: http://www.ieee.com

135) Motion picture Preservation of Film. (2007). In Encyclopedia Britannica. Retrieved October 29 , 2007 , from Encyclopedia Britannica Online: http://www.britannica.com/eb/article-52273

136) Mukherjee, Arpita. Audio – visual policies and International Trade: The case of India. Hambourg Institute of International Economics; Report No.227, 2003. Cited at: 20/3/2007. Available at: http://www.hwwa.de

137) Onsrud, Harlan J. Balancing Intellectual Property Rights and Public Goods Interests in Geolibraries. University of Maine. Cited at: 20/3/2007. Available at: http://spatial.maine.edu/onsrud/pubs

138) Reitz Joan M. (2000) ODLIS- Online Dictionary for Library and Information Science. Retrieved 8/12/2006, from Danbury: Libraries Unlimited, 2000. Website: http://lu.com/odlis/odlis_a-z.cfm

139) Tennant, Roy. Bibliographic Control Future. Library Journal, 15/4/2007. Cited at: 8/8/2007. Available at: http://www.libraryjournal.com/article/ca6431816.html

140) Wactler, Howard D and Michael G. Christel. Digital Video Archives: Managing through Metadata. Carnegie Mellon University, Computer science Department, 2002. Cited at: 20/3/2007. Available at: http://www.informedia.cs.cmu.edu

141) Waters, Don. Some Considerations on the Archiving of Digital Information. Yale University (January, 1995). Available at: http:// www.ifla.com

142) Wikipidia. Film preservation. (Cited at 7/12/2006) Available at:

http:// en.wikipedia.org/wiki/film-perservation

143) Wikipidia. Accessibility. (Cited at 7/12/2006) Available at:

http:// en.wikipedia.org/wiki/film- accessibility

ثالثًا: المقابلات الشخصية:

١) الأستاذ أحمد الحضرى. مؤرخ وناقد سينمائى. مقابلة بتاريخ ٢٠٠٦/٢/١٩.

٢) الأستاذ سمير فريد. مؤرخ وناقد سينمائى. مقابلة بتاريخ ٢٠٠٦/٣/٤، تعددت اللقاءات بعد ذلك، آخر لقاء ٢٠٠٨/٢/٢٩.

٣) الأستاذ على أبو شادى. مؤرخ وناقد سينمائى. مقابلة بتاريخ ٢٠٠٧/٤/١٨.

٤) الأستاذ سعيد شيمى. مدير تصوير سينمائى. مقابلة بتاريخ ٢٠٠٧/٧/١٥.

٥) الدكتورة منى الصبان. أستاذ بالمعهد العالى للسينما. مقابلة بتاريخ ٢٠٠٧/٧/١٥.

٦) الأستاذ ماجد موسى. رئيس قطاع التوزيع بشركة مصر للصوت والضوء والسينما. مقابلة بتاريخ ٧، ٢٠٠٧/٩/٣٠.

٧) الأستاذ سمير أمين. المركز القومى للسينما. مقابلة بتاريخ ٢٠٠٧/٩/٣٠.

٨) الأستاذة سوزان السيد رضوان. مدير الأرشيف السينمائى بالمركز القومى للسينما. مقابلة بتاريخ ٢٠٠٧/٩/١٠.

٩) الأستاذ يعقوب وهبى. مؤرخ وناقد سينمائى. مقابلة بتاريخ ٢٠٠٧/٧/١٥.

١٠) الأستاذ كمال رمزى. ناقد سينمائى. مقابلة بتاريخ ٢٠٠٧/٧/١٥.

١١) الأستاذة نبيهه لطفى. مخرجـــه أفـــلام تـــسجيلية. مقابلـــة بتـــاريخ ٢٠٠٧/٧/١٥.

١٢) الأستاذة أمينة شلبي. مديرة الأفلام العربية بالرقابة علـــى المـــصنفات الفنية. مقابلة بتاريخ ٢٠٠٧/٤/١٨.

١٣) الأستاذ فاروق حسن زكى. المشرف العام على مخازن الأفلام بشركة مصر للصوت والضوء والسينما. مقابلة بتاريخ ٢٠٠٧/٩/٣٠.

١٤) الأستاذة عزة محمد ربيع. مدير إدارة حفظ الأفـــلام بـــشركة مـــصر للصوت والضوء والسينما. مقابلة بتاريخ ٢٠٠٧/٩/٧.

١٥) الأستاذ أشرف أنور. أمين مخزن بشركة مصر للـــصوت والـــضوء والسينما. مقابلة بتاريخ ٢٠٠٧/٩/٧.

ملاحق الدراسة

ملحق (١) الأفلام التسجيلية والاخبارية والروائية القصيرة

من ١٨٩٧ وحتى ١٩٢٩.

م	السنة	اسم الفيلم		الشركة / المصور
١	١٨٩٧	ميدان القناصل بالإسكندرية	[الإسكندرية]	دار لوميير/ مسيو بروميو
٢	١٨٩٧	ركوب الباخرة	[الإسكندرية]	دار لوميير/ مسيو بروميو
٣	١٨٩٧	ميدان محمد على	[الإسكندرية]	دار لوميير/ مسيو بروميو
٤	١٨٩٧	وصول قطار الرمل	[الإسكندرية]	دار لوميير/ مسيو بروميو
٥	١٨٩٧	الخديوى ومعيته	[القاهرة]	دار لوميير/ مسيو بروميو
٦	١٨٩٧	موكب السجادة المقدسة (سفر المحمل)	[القاهرة]	دار لوميير/ مسيو بروميو
٧	١٨٩٧	رجال البدو بالجمال يخرجون من الجمرك	[القاهرة]	دار لوميير/ مسيو بروميو
٨	١٨٩٧	كوبرى قصر النيل	[القاهرة]	دار لوميير/ مسيو بروميو
٩	١٨٩٧	الخروج من كوبرى قصر النيل (جمال)	[القاهرة]	دار لوميير/ مسيو بروميو
١٠	١٨٩٧	الخروج من كوبرى قصر النيل (حمير)	[القاهرة]	دار لوميير/ مسيو بروميو
١١	١٨٩٧	قصر النيل	[القاهرة]	دار لوميير/ مسيو بروميو
١٢	١٨٩٧	جنازة	[القاهرة]	دار لوميير/ مسيو بروميو
١٣	١٨٩٧	ميدان القلعة	[القاهرة]	دار لوميير/ مسيو بروميو
١٤	١٨٩٧	ميدان الحكومة	[القاهرة]	دار لوميير/ مسيو بروميو
١٥	١٨٩٧	ميدان الأوبرا	[القاهرة]	دار لوميير/ مسيو بروميو

١٦	١٨٩٧	ميدان سليمان باشا	[القاهرة]	دار لوميير/ مسيو بروميو
١٧	١٨٩٧	شارع السيدة زينب	[القاهرة]	دار لوميير/ مسيو بروميو
١٨	١٨٩٧	شارع العتبة الخضرة	[القاهرة]	دار لوميير/ مسيو بروميو
١٩	١٨٩٧	شارع النحاسين	[القاهرة]	دار لوميير/ مسيو بروميو
٢٠	١٨٩٧	شارع تحت الربع	[القاهرة]	دار لوميير/ مسيو بروميو
٢١	١٨٩٧	متنوعات _ قناطر النيل		دار لوميير/ مسيو بروميو
٢٢	١٨٩٧	متنوعات _حمير تحت النخيل		دار لوميير/ مسيو بروميو
٢٣	١٨٩٧	متنوعات _قرية سقارة (فرسان على حمير)		دار لوميير/ مسيو بروميو
٢٤	١٨٩٧	متنوعات _الأهرام (منظر عام)		دار لوميير/ مسيو بروميو
٢٥	١٨٩٧	متنوعات _النزول من الهرم الأكبر		دار لوميير/ مسيو بروميو
٢٦	١٨٩٧	بانوراما السكك الحديدية _ الرحيل من القاهرة		دار لوميير/ مسيو بروميو
٢٧	١٨٩٧	بانوراما السكك الحديدية _ الرحيل من بنها		دار لوميير/ مسيو بروميو
٢٨	١٨٩٧	بانوراما السكك الحديدية _ الرحيل من طوخ		دار لوميير/ مسيو بروميو
٢٩	١٨٩٧	شواطىء النيل _ مناظر مختلفة		دار لوميير/ مسيو بروميو
٣٠	١٨٩٧	شواطىء النيل _ مناظر مختلفة		دار لوميير/ مسيو بروميو
٣١	١٨٩٧	شواطىء النيل _ مناظر مختلفة		دار لوميير/ مسيو بروميو
٣٢	١٨٩٧	شواطىء النيل _ مناظر مختلفة		دار لوميير/ مسيو بروميو
٣٣	١٨٩٧	شواطىء النيل _ مناظر مختلفة		دار لوميير/ مسيو بروميو
٣٤	١٨٩٧	شواطىء النيل _ مناظر مختلفة		دار لوميير/ مسيو بروميو

٣٥	١٨٩٧	شواطىء النيل _ مناظر مختلفة	دار لوميير/ مسيو بروميو
٣٦	١٨٩٧	شواطىء النيل _ مناظر مختلفة	دار لوميير/ مسيو بروميو
٣٧	١٩٠٧	زيارة الجناب العالى للمعهد العلمى بمسجد أبى العباس	عزيز ودوريس
٣٨	١٩٠٧	الأعياد الرياضية فى مدرسة الفرير	عزيز ودوريس
٣٩	١٩٠٩	ملعب قصر النيل بالجزيرة	
٤٠	١٩٠٩	جنازة مصطفى كامل باشا	
٤١	١٩١٠	عودة الخديوى من مكة المكرمة	
٤٢	١٩١١	سباق مينا هاوس	
٤٣	١٩١١	خروج الروم الكاثوليك من الكنيسة	
٤٤	١٩١١	المؤتمر المصرى الإسلامى الأول	
٤٥	١٩١١	جنازة رياض باشا	
٤٦	١٩١٢	افتتاح سينما إمباير بالإسكندرية	
٤٧	١٩١٢	سفر المحمل الشريف	
٤٨	١٩١٢	استقبال الخديوى لولى عهد النمسا	
٤٩	١٩١٣	معرض الزهور فى الجزيرة بمصر	
٥٠	١٩١٣	المحرك الشمسى بالمعادى	عزيز ودوريس
٥١	١٩١٤	استقبال البطل عزيز المصرى	عزيز ودوريس
٥٢	١٩١٥	مستشفى الرفق بالحيوان فى محرم بك بالإسكندرية	عزيز ودوريس
٥٣	١٩١٥	وصول السلطان إلى الإسكندرية	

٥٤	١٩١٧	نحو الهاوية	(روائى قصير)	الشركة السينمائية الإيطالية
٥٥	١٩١٧	ذو القناع	(روائى قصير)	
٥٦	١٩١٨	شرف البدوى	(روائى قصير)	الشركة السينمائية الإيطالية
٥٧	١٩١٨	الأزهار المميتة	(روائى قصير)	الشركة السينمائية الإيطالية
٥٨	١٩١٩	مدام لوريتا	(روائى قصير)	
٥٩	١٩٢٠	أيام السباق فى نادى سبورتنج بالإسكندرية _ مايو		
٦٠	١٩٢٠	الاسعراض الأول للكشافة المصرية		
٦١	١٩٢٠	جنازة محمد فريد بك فى القاهرة		
٦٢	١٩٢٠	أيام السباق فى نادى سبورتنج بالإسكندرية _ يونيو		
٦٣	١٩٢٠	زيارة السلطان أحمد فؤاد لمدينة دمنهور		
٦٤	١٩٢٠	الخالة الأمريكانية	(روائى قصير)	
٦٥	١٩٢١	الاحتفال برئيس مجلس الوزراء عدلى يكن فى القاهرة		
٦٦	١٩٢١	عودة سعد زغلول باشا من الخارج		
٦٧	١٩٢١	عودة سعد زغلول باشا : وصوله إلى الإسكندرية واستقباله فى القاهرة		
٦٨	١٩٢١	لورد اللنبى يفتتح النصب التذكارى الذى أهدته الجاليـة الإنجليزيـة إلى الجالية الفرنسية تخليداً لذكرى جنود فرنسا فى الإسكندرية .		
٦٩	١٩٢١	معرض الزهور فى سان استيفانو		
٧٠	١٩٢١	قصب السكر		
٧١	١٩٢١	عزيز بك الفوضوى	(روائى قصير)	

٧٢	١٩٢٢	الإسكندرية		
٧٣	١٩٢٢	على ضفاف النيل		
٧٤	١٩٢٢	المدينة العظيمة فى مصر		
٧٥	١٩٢٢	من القاهرة إلى الأهرام		
٧٦	١٩٢٢	موكب الكسوة وسفر المحمل		
٧٧	١٩٢٢	زيارة الملك فؤاد إلى الجامع الأزهر		
٧٨	١٩٢٢	خاتم سليمان	(روائى قصير)	
٧٩	١٩٢٣	فى بلاد توت عنخ آمون	(روائى طويل)	فيكتور روستو
٨٠	١٩٢٣	الملك فؤاد يزور مدارس القاهرة		
٨١	١٩٢٣	الملك فؤاد فى حفل السباق		
٨٢	١٩٢٣	كنوز الأقصر		
٨٣	١٩٢٣	المسابقة الرياضية فى الليسية بالإسكندرية		
٨٤	١٩٢٣	عيد الزهور وملكة العيد		
٨٥	١٩٢٣	الملك فؤاد فى جامع عمرو		
٨٦	١٩٢٣	وصول سلطان تركيا السابق إلى الإسكندرية		
٨٧	١٩٢٣	موكب المحمل والكسوة الشريفة		
٨٨	١٩٢٣	الاستقبال الرسمى فى سراى عابدين		
٨٩	١٩٢٣	الاستقبال الرسمى فى قصر رأس التين		
٩٠	١٩٢٣	سفر المحمل		

٩١	١٩٢٣	زيارة لورد هدلى وزملائه للقاهرة	
٩٢	١٩٢٣	رجوع المحمل بدون تأدية الحج	
٩٣	١٩٢٣	قطع الخليج	
٩٤	١٩٢٣	منظر صواريخ المهرجان	
٩٥	١٩٢٣	وصول سعد زغلول باشا إلى الإسكندرية	
٩٦	١٩٢٣	زيارة الملك فؤاد لمعسكر كوم الدكة	
٩٧	١٩٢٣	الزواج الاضطرارى لعزيز بك (روائى قصير)	
٩٨	١٩٢٣	خطر البصق	فيكتور روستو
٩٩	١٩٢٣	عودة سعد زغلول باشا من المنفى	فيكتور روستو
١٠٠	١٩٢٣	عودة سعد زغلول باشا من المنفى [جريدة مصورة]	محمد بيومى
١٠١	١٩٢٣	خروج عبد الرحمن فهمى بك من السجن [جريدة مصورة]	محمد بيومى
١٠٢	١٩٢٣	افتتاح البرلمان المصرى [جريدة مصورة]	محمد بيومى
١٠٣	١٩٢٤	افتتاح مقبرة توت عنخ آمون	شركة بروسبيرى
١٠٤	١٩٢٤	افتتاح البرلمان المصرى	
١٠٥	١٩٢٤	افتتاح البرلمان المصرى	
١٠٦	١٩٢٤	عيد ميلاد الملك فؤاد	شركة بروسبيرى
١٠٧	١٩٢٤	الألعاب الرياضية فى النادى الأهلى	
١٠٨	١٩٢٤	البرلمان المصرى : وثيقة من الداخل والخارج	
١٠٩	١٩٢٤	تربية الخيول بمصر	

١١٠	١٩٢٤	الملك وسعد زغلول فى صلاة الجمعة الأخيرة من رمضان	
١١١	١٩٢٤	صاحب الجلالة الملك فى جامع عمرو	شركة بروسبيرى
١١٢	١٩٢٤	رحلة الملك فؤاد من القاهرة إلى الإسكندرية	شركة بروسبيرى
١١٣	١٩٢٤	إقامة ملك بلجيكا فى القاهرة	شركة بروسبيرى
١١٤	١٩٢٤	الأمير ليوبولد يتسلق هرم خوفو	شركة بروسبيرى
١١٥	١٩٢٤	عيد رياضى فى مدرسة البوليس بالقاهرة بحضور سعد زغلول باشا	
١١٦	١٩٢٤	زيارة سعد زغلول باشا لمعسكرات الكشافة المصرية	
١١٧	١٩٢٤	الصناعة فى القطر المصرى	
١١٨	١٩٢٤	الاحتفال بسفر المحمل الشريف	
١١٩	١٩٢٤	حادثة الاعتداء على سعد زغلول باشا	
١٢٠	١٩٢٤	السينما فى مصر (روائى قصير)	الكونت زغيب/البارونة منشة
١٢١	١٩٢٤	الباشكاتب (روائى قصير)	أمين عطا الله
١٢٢	١٩٢٥	وضع حجر الأساس لمستشفى فؤاد الأول	عزيز ودوريس
١٢٣	١٩٢٥	صناعة البترول فى مصر	
١٢٤	١٩٢٥	الدور الرياضية لمدارس البوليس بالعباسية	شركة بروسبيرى
١٢٥	١٩٢٥	مسابقة الجمباز بين المدارس الابتدائية الأميرية فى القاهرة	شركة بروسبيرى
١٢٦	١٩٢٥	فانتازيا عربية كبيرة تنظمها جمعية الرفق بالحيوان	شركة بروسبيرى
١٢٧	١٩٢٥	موكب المحمل	شركة بروسبيرى
١٢٨	١٩٢٥	العدد الأول من جريدة الشرق [جريدة مصورة]	شركة بروسبيرى

١٢٩	١٩٢٥	العدد الثانى من جريدة الشرق	[جريدة مصورة]	شركة بروسبيرى
١٣٠	١٩٢٥	العدد الثالث من جريدة الشرق	[جريدة مصورة]	شركة بروسبيرى
١٣١	١٩٢٥	العدد الرابع من جريدة الشرق	[جريدة مصورة]	شركة بروسبيرى
١٣٢	١٩٢٥	المعلم برسوم يبحث عن وظيفة	(روائى طويل)	محمد بيومى
١٣٣	١٩٢٦	المعرض الزراعى		شركة مصر للتمثيل والسينما
١٣٤	١٩٢٦	وضع حجر أساس كلية سان مارك		
١٣٥	١٩٢٦	عيد رياضى لجميع المدارس الابتدائية المصرية بالإسكندرية		
١٣٦	١٩٢٦	وصول البطريرك ملتيوس الثانى إلى الإسكندرية		عزيز ودوريس
١٣٧	١٩٢٦	عيد رياضى كبير فى مدرسة الفرير_ سانت كاترين بالإسكندرية		
١٣٨	١٩٢٧	الرياضى عبد المنعم أفندى مختار		شركة بروسبيرى
١٣٩	١٩٢٧	الألعاب الرياضية بالمدارس المصرية		شركة مصر للتمثيل والسينما
١٤٠	١٩٢٧	مؤتمر الملاحة الدولى		شركة مصر للتمثيل والسينما
١٤١	١٩٢٧	حدائق الحيوان		شركة مصر للتمثيل والسينما
١٤٢	١٩٢٧	جنازة سعد زغلول باشا		
١٤٣	١٩٢٧	وصول الملك فؤاد إلى الإسكندرية		
١٤٤	١٩٢٧	الملك فؤاد فى عاصمة ملكة السعيد		
١٤٥	١٩٢٧	ليلى	(روائى طويل صامت)	ايزيس فيلم
١٤٦	١٩٢٨	قبلة فى الصحراء	(روائى طويل صامت)	كوندور فيلم
١٤٧	١٩٢٨	سعاد الغجرية	(روائى طويل صامت)	شركة الفيلم الفنى المصرى

١٤٨	١٩٢٨	البحر بيضحك	(روائى طويل صامت)	أمين عطا الله
١٤٩	١٩٢٨	فاجعة فوق الهرم	(روائى طويل صامت)	كوندور فيلم / كوكب مصر
١٥٠	١٩٢٨	تحت سماء مصر	(روائى طويل صامت)	فاطمة رشدى
١٥١	١٩٢٨	الضحية	(روائى طويل صامت)	سوسن فيلم
١٥٢	١٩٢٨	صانع القباقيب	(روائى طويل صامت)	
١٥٣	١٩٢٩	مأساة الحياة	(روائى طويل صامت)	فيلم أورينتال
١٥٤	١٩٢٩	المخاطرة العجيبة	(روائى طويل صامت)	كولفين فيلم
١٥٥	١٩٢٩	بنت النيل	(روائى طويل صامت)	ايزيس فيلم
١٥٦	١٩٢٩	غادة الصحراء	(روائى طويل صامت)	شركة الفيلم العربى
١٥٧	١٩٢٩	جحا	(روائى طويل صامت)	شركة الفيلم الفنى المصرى
١٥٨	١٩٢٩	الرحلة الملكية إلى سيوة الصحراء		
١٥٩	١٩٢٩	معركة الزهور فى الجزيرة		
١٦٠	١٩٢٩	زيارة مارى بيكفورد ودوجلاس فيربانكس للإسكندرية والقاهرة		
١٦١	١٩٢٩	افتتاح ستاد الإسكندرية		
١٦٢	١٩٢٩	الرياضى عبد الحليم محمود وأولاده		
١٦٣	١٩٢٩	نسيج الحرير فى دمياط		شركة مصر للتمثيل والسينما
١٦٤	١٩٢٩	العاب رياضية فى المدارس الأولية		شركة مصر للتمثيل والسينما
١٦٥	١٩٢٩	حفلة الجزيرة		شركة مصر للتمثيل والسينما
١٦٦	١٩٢٩	صيد الأسماك فى البحر الأحمر		شركة مصر للتمثيل والسينما

١٦٧	١٩٢٩	سياحة الدلتا	وزارة المعارف
١٦٨	١٩٢٩	مدينة القاهرة	وزارة المعارف
١٦٩	١٩٢٩	الأهرامات	وزارة المعارف
١٧٠	١٩٢٩	أبو الهول	وزارة المعارف
١٧١	١٩٢٩	الأقصر	وزارة المعارف
١٧٢	١٩٢٩	طيبة	وزارة المعارف
١٧٣	١٩٢٩	دندرة وأسوان	وزارة المعارف
١٧٤	١٩٢٩	جزيرة فيله	وزارة المعارف
١٧٥	١٩٢٩	الأقصر والكرنك	وزارة المعارف
١٧٦	١٩٢٩	إدفو	وزارة المعارف
١٧٧	١٩٢٩	المخدرات	حكمدارية القاهرة

المصدر: أحمد الحضرى. تاريخ السينما فى مصر من بداية ١٨٩٦ إلى آخر ١٩٣٠؛ الجزء الأول . القـــاهرة : مطبوعـــات نـــادى السينما، ١٩٨٩.

ملحق (٢) الأفلام المأخوذة عن الأدب المصرى

مرتبة زمنياً وفقاً لتاريخ العرض.

م	اسم الأديب	النص الأدبى	الشكل الأدبى	الفيلم	المخرج	سنة العرض
١	محمد حسين هيكل	زينب	رواية	زينب	محمد كريم.	١٩٣٠
٢	جرجى زيدان	شجرة الدر	رواية	شجرة الدر	أحمد جلال	١٩٣٥
٣	عادل الغضبان	ليلى العفيفة	قصة قصيرة	ليلى بنت الصحراء	بهيجة حافظ	١٩٣٧
٤	محمود كامل	حياة الظلام	رواية	حياة الظلام	أحمد بدر خان	١٩٤٠
٥	محمود تيمور	رابحة	قصة قصيرة	رابحة	نيازى مصطفى	١٩٤٣
٦	توفيق الحكيم	رصاصة فى القلب	مسرحية	رصاصة في القلب	محمد كريم	١٩٤٤
٧	على أحمد باكثير	سلامة والقس	رواية	سلامة	توجو مزراحى	١٩٤٥
٨	يوسف جوهر	جراح عميقة	قصة قصيرة	عودة القافلة	أحمد بدر خان	١٩٤٥
٩	إبراهيم المصرى	الحب لا يموت	قصة قصيرة	الحب لا يموت	محمد كريم	١٩٤٨
١٠	عبد الحليم مرسى	شارع البهلوان	مسرحية	شارع البهلوان	صلاح أبوسيف	١٩٤٩
١١	صالح جودت	أيام شبابى	رواية	أيام شبابى	جمال مدكور	١٩٥٠
١٢	يوسف السباعى	أرض النفاق	رواية	أخلاق للبيع	محمود ذو الفقار	١٩٥٠
١٣	طه حسين	الوعد الحق	كتاب	ظهور الإسلام	إبراهيم عز الدين	١٩٥١
١٤	محمد عبد الحليم عبد الله	لقيطة	رواية	ليلة غرام	أحمد بدر خان	١٩٥١

١٥	أحمد شوقى	سلوا قلبى	قصيدة شعرية	سلوا قلبى	عز الدين ذو الفقار	١٩٥٢
١٦	محمد حسين هيكل	زينب	رواية	زينب	محمد كريم	١٩٥٢
١٧	على أحمد باكثير	مسمار جحا	مسرحية	مسمار جحا	إبراهيم عمارة	١٩٥٢
١٨	إبراهيم الوردانى	أنا الحب	رواية	أنا الحب	بركات	١٩٥٤
١٩	صلاح ذهنى	كدت أهدم بيتى	قصة قصيرة	كدت أهدم بيتى	أحمد كامل مرسى	١٩٥٤
٢٠	يوسف السباعى	فديتك يا ليلى	رواية	آثار على الرمال	جمال مدكور	١٩٥٤
٢١	إسماعيل الحبروك	امرأة بلا مقابل/قلبها الجديد	مجموعة قصصية	الحبيب المجهول	حسن الصيفى	١٩٥٥
٢٢	يوسف السباعى	إنى راحلة	رواية	إنى راحلة	عز الدين ذو الفقار	١٩٥٥
٢٣	إحسان عبد القدوس	أين عمرى	مجموعة قصصية	أين عمرى	أحمد ضياء الدين	١٩٥٦
٢٤	أمين يوسف غراب	شباب امرأة	رواية	شباب امرأة	صلاح أبو سيف	١٩٥٦
٢٥	محمد كامل حسن	حب وإعدام	رواية	حب وإعدام	كمال الشيخ	١٩٥٦
٢٦	يوسف جوهر	أرضنا الخضراء	قصة قصيرة	أرضنا الخضراء	أحمد ضياء الدين	١٩٥٦
٢٧	يوسف السباعى	رد قلبى	رواية	رد قلبى	عز الدين ذو الفقار	١٩٥٧
٢٨	إحسان عبد القدوس	الوسادة الخالية	مجموعة قصصية	الوسادة الخالية	صلاح أبو سيف	١٩٥٧
٢٩	إحسان عبد القدوس	لا أنام	رواية	لا أنام	صلاح أبو سيف	١٩٥٧
٣٠	إحسان عبد القدوس	الطريق المسدود	رواية	الطريق المسدود	صلاح أبو سيف	١٩٥٨
٣١	محمد كامل حسن	هل أقتل زوجى	رواية	هل أقتل زوجى	حسام الدين مصطفى	١٩٥٨
٣٢	محمد كامل حسن	هذا هو الحب	رواية	هذا هو الحب	صلاح أبو سيف	١٩٥٨
٣٣	إحسان عبد القدوس	أنا حرة	رواية	أنا حرة	صلاح أبو سيف	١٩٥٩

٣٤	أمين يوسف غراب	جريمة حب	رواية	جريمة حب	عاطف سالم	١٩٥٩
٣٥	أمين يوسف غراب	نساء محرمات	رواية	نساء محرمات	محمود ذو الفقار	١٩٥٩
٣٦	طه حسين	دعاء الكروان	رواية	دعاء الكروان	بركات	١٩٥٩
٣٧	عبد الحميد جودة السحار	المستنقع	رواية	بفكر في اللي ناسيني	حسام الدين مصطفى	١٩٥٩
٣٨	محمد عبد الحليم عبد الله	شجرة اللبلاب	رواية	عاشت للحب	السيد بدير	١٩٥٩
٣٩	محمد كامل حسن	السابحة فى النار	رواية	السابحة فى النار	محمد كامل حسن	١٩٥٩
٤٠	يوسف السباعى	بين الأطلال	رواية	بين الأطلال	عز الدين ذو الفقار	١٩٥٩
٤١	يوسف السباعى	أم رتيبة	مسرحية	أم رتيبة	السيد بدير	١٩٥٩
٤٢	محمد كامل حسن	أقوى من الحياة	رواية	أقوى من الحياة	محمد كامل حسن	١٩٦٠
٤٣	إحسان عبد القدوس	البنات والصيف	مجموعة قصصية	البنات والصيف	عز/صلاح/فطين	١٩٦٠
٤٤	إحسان عبد القدوس	فى بيتنا رجل	رواية	فى بيتنا رجل	بركات	١٩٦٠
٤٥	توفيق الحكيم	الرباط المقدس	رواية	الرباط المقدس	محمود ذو الفقار	١٩٦٠
٤٦	نجيب محفوظ	بداية ونهاية	رواية	بداية ونهاية	صلاح أبو سيف	١٩٦٠
٤٧	نعمان عاشور	الناس اللى تحت	مسرحية	الناس اللى تحت	كامل التلمسانى	١٩٦٠
٤٨	إحسان عبد القدوس	لا تطفئ الشمس	رواية	لا تطفئ الشمس	صلاح أبو سيف	١٩٦١
٤٩	على أحمد باكثير	واإسلاماه	رواية	واإسلاماه	أندرو مارتون	١٩٦١
٥٠	محمد فريد أبو حديد	أبو الفوارس	رواية	عنتر بن شداد	نيازى مصطفى	١٩٦١
٥١	محمود تيمور	المصابيح الزرق	قصة قصيرة	غدا يوم آخر	ألبير نجيب	١٩٦١
٥٢	إسماعيل الحبروك	بقايا عذراء	رواية	بقايا عذراء	حسام الدين مصطفى	١٩٦٢

٥٣	عزيز أرمانى	اغفر لى خطيئتى	رواية	خذنى بعارى	السيد زيادة	١٩٦٢
٥٤		ألف ليلة وليلة	تراث شعبى	الزوجة ١٣	فطين عبد الوهاب	١٩٦٢
٥٥	محمد عبد الحليم عبد الله	غصن الزيتون	رواية	غصن الزيتون	السيد بدير	١٩٦٢
٥٦	محمود تيمور	سلوى فى مهب الريح	رواية	سلوى فى مهب الريح	السيد بدير	١٩٦٢
٥٧	نجيب محفوظ	اللص والكلاب	رواية	اللص والكلاب	كمال الشيخ	١٩٦٢
٥٨	يوسف السباعى	جمعية قتل الزوجات	مسرحية	جمعية قتل الزوجات	حسن الصيفى	١٩٦٢
٥٩	إحسان عبد القدوس	شفتاه	مجموعة قصصية	عريس لأختى	أحمد ضياء الدين	١٩٦٣
٦٠	إحسان عبد القدوس	النظارة السوداء	مجموعة قصصية	النظارة السوداء	حسام الدين مصطفى	١٩٦٣
٦١	أمين يوسف غراب	سنوات الحب	رواية	سنوات الحب	محمود ذو الفقار	١٩٦٣
٦٢	توفيق الحكيم	الأيدى الناعمة	مسرحية	الأيدى الناعمة	محمود ذو الفقار	١٩٦٣
٦٣	جليل البندارى	شفيقة القبطية	رواية	شفيقة القبطية	حسن الإمام	١٩٦٣
٦٤	حسن رشاد	سر الهاربة	رواية	سر الهاربة	حسام الدين مصطفى	١٩٦٣
٦٥	سنية قراعة	عروس الزهد	رواية	رابعة العدوية	عاطف سالم	١٩٦٣
٦٦	عبد الحميد جودة السحار	أم العروسة	رواية	أم العروسة	عاطف سالم	١٩٦٣
٦٧	لطيفة الزيات	الباب المفتوح	رواية	الباب المفتوح	بركات	١٩٦٣
٦٨	نجيب محفوظ	زقاق المدق	رواية	زقاق المدق	حسن الإمام	١٩٦٣
٦٩	يوسف إدريس	قصة حب	رواية	لا وقت للحب	صلاح أبو سيف	١٩٦٣
٧٠	يوسف إدريس	آخر الدنيا	مجموعة قصصية	سجين الليل	محمود فريد	١٩٦٣
٧١	نجيب محفوظ	بين القصرين	رواية	بين القصرين	حسن الإمام	١٩٦٤

٧٢	نجيب محفوظ	الطريق	رواية	الطريق	حسام الدين مصطفى	١٩٦٤
٧٣	إبراهيم الوردانى	الخائنة	رواية	الخائنة	كمال الشيخ	١٩٦٥
٧٤	إحسان عبد القدوس	منتهى الحب/مذكرات خادمة	مجموعة قصصية	هى والرجال	حسن الإمام	١٩٦٥
٧٥	أمين يوسف غراب	الثلاثة يحبونها	رواية	الثلاثة يحبونها	محمود ذو الفقار	١٩٦٥
٧٦	توفيق الحكيم	ليلة الزفاف	مجموعة قصصية	طريد الفردوس	فطين عبد الوهاب	١٩٦٥
٧٧	ثروت أباظة	هارب من الأيام	رواية	هارب من الأيام	حسام الدين مصطفى	١٩٦٥
٧٨	فتحى غانم	الجبل	رواية	الجبل	خليل شوقى	١٩٦٥
٧٩	محمد عبد الحليم عبد الله	سكون العاصفة	رواية	سكون العاصفة	أحمد ضياء الدين	١٩٦٥
٨٠	مصطفى محمود	المستحيل	رواية	المستحيل	حسين كمال	١٩٦٥
٨١	يوسف إدريس	الحرام	رواية	الحرام	بركات	١٩٦٥
٨٢	إحسان عبد القدوس	بنت السلطان	مجموعة قصصية	٣ لصوص	فطين /حسن الإمام	١٩٦٦
٨٣	أمينة الصاوى	زوجة من باريس	قصة قصيرة	زوجة من باريس	عاطف سالم	١٩٦٦
٨٤	توفيق الحكيم	ليلة الزفاف	مجموعة قصصية	ليلة الزفاف	بركات	١٩٦٦
٨٥	صالح مرسى	ثورة اليمن	رواية	ثورة اليمن	عاطف سالم	١٩٦٦
٨٦	على الجارم	فارس بنى حمدان	رواية	فارس بنى حمدان	نيازى مصطفى	١٩٦٦
٨٧	فؤاد جندى	وداعا أيها الليل	رواية	وداعا أيها الليل	حسن رضا	١٩٦٦
٨٨	محمد التابعى	عدو المرأة	رواية	عدو المرأة	محمود ذو الفقار	١٩٦٦
٨٩	نجيب محفوظ	القاهرة الجديدة	رواية	القاهرة ٣٠	صلاح أبوسيف	١٩٦٦
٩٠	نجيب محفوظ	خان الخليلى	رواية	خان الخليلى	عاطف سالم	١٩٦٦

٩١	يوسف السباعى	مبكى العشاق	مجموعة قصصية	مبكى العشاق	حسن الصيفى	١٩٦٦
٩٢	إبراهيم البعثى	٧ أبواب للقاهرة	رواية	المخربون	كمال الشيخ	١٩٦٧
٩٣	إحسان عبد القدوس	عقلى وقلبى	مجموعة قصصية	إضراب الشحاتين	حسن الإمام	١٩٦٧
٩٤	إحسان عبد القدوس	لا ليس جسدك	مجموعة قصصية	كرامة زوجتى	فطين عبد الوهاب	١٩٦٧
٩٥	أحمد رشدى صالح	الزوجة الثانية	قصة قصيرة	الزوجة الثانية	صلاح أبو سيف	١٩٦٧
٩٦	توفيق الحكيم	الخروج من الجنة	رواية	الخروج من الجنة	محمود ذو الفقار	١٩٦٧
٩٧	عبد الحميد جودة السحار	النصف الآخر	رواية	النصف الآخر	أحمد بدر خان	١٩٦٧
٩٨	عبد الله الطوخى	داوود الصغير	مجموعة قصصية	جفت الأمطار	سيد عيسى	١٩٦٧
٩٩	عبد المنصف محمود	جريمة فى الحى الهادئ	رواية	جريمة فى الحى الهادئ	حسام الدين مصطفى	١٩٦٧
١٠٠	فوزية مهران	بيت الطالبات	قصة قصيرة	بيت الطالبات	أحمد ضياء الدين	١٩٦٧
١٠١	محمد التابعى	عندما نحب	رواية	عندما نحب	فطين عبد الوهاب	١٩٦٧
١٠٢	مصطفى أمين	معبودة الجماهير	رواية	معبودة الجماهير	حلمى رفلة	١٩٦٧
١٠٣	نجيب محفوظ	قصر الشوق	رواية	قصر الشوق	حسن الإمام	١٩٦٧
١٠٤	نجيب محفوظ	السمان والخريف	رواية	السمان والخريف	حسام الدين مصطفى	١٩٦٧
١٠٥	يوسف إدريس	العيب	رواية	العيب	جلال الشرقاوى	١٩٦٧
١٠٦	ألبير قصيرى	منزل الموت الأكيد	رواية	الناس اللى جوه	جلال الشرقاوى	١٩٦٨
١٠٧	صلاح حافظ	المتمردون	رواية	المتمردون	توفيق صالح	١٩٦٨
١٠٨	فتحى غانم	الرجل الذى فقد ظله	رواية	الرجل الذى فقد ظله	كمال الشيخ	١٩٦٨
١٠٩	لطفى الخولى	القضية	مسرحية	القضية ٦٨	صلاح أبو سيف	١٩٦٨

١١٠	نجيب محفوظ	دنيا الله	مجموعة قصصية	٣ قصص	إبراهيم الصحن	١٩٦٨
١١١	هالة الحفناوى	العبير الغامض	رواية	روعة الحب	محمود ذو الفقار	١٩٦٨
١١٢	يحيي حقى	إفلاس خاطبة	قصة قصيرة	٣ قصص	محمد نبيه	١٩٦٨
١١٣	يحيي حقى	دماء وطين	مجموعة قصصية	البوسطجى	حسين كمال	١٩٦٨
١١٤	يحيي حقى	قنديل أم هاشم	مجموعة قصصية	قنديل أم هاشم	كمال عطية	١٩٦٨
١١٥	يوسف إدريس	أرخص ليالى	مجموعة قصصية	٣ قصص	حسن رضا	١٩٦٨
١١٦	يوسف السباعى	أرض النفاق	رواية	أرض النفاق	فطين عبد الوهاب	١٩٦٨
١١٧	مجيد طوبيا	المكامير	رواية	حكاية من بلدنا	حلمى حليم	١٩٦٩
١١٨	إحسان عبد القدوس	بنت السلطان	مجموعة قصصية	٣ نساء	محمود ذو الفقار/ صلاح أبو سيف/ بركات	١٩٦٩
١١٩	إحسان عبد القدوس	دمى ودموعى وابتساماتى	مجموعة قصصية	أبى فوق الشجرة	حسين كمال	١٩٦٩
١٢٠	إحسان عبد القدوس	بئر الحرمان	مجموعة قصصية	بئر الحرمان	كمال الشيخ	١٩٦٩
١٢١	توفيق الحكيم	يوميات نائب فى الأرياف	رواية	يوميات نائب فى الأرياف	توفيق صالح	١٩٦٩
١٢٢	ثروت أباظة	شيء من الخوف	رواية	شيء من الخوف	حسين كمال	١٩٦٩
١٢٣	سعد مكاوى	أبواب الليل	مجموعة قصصية	أبواب الليل	حسن رضا	١٩٦٩
١٢٤	صالح مرسى	زقاق السيد البلطى	رواية	السيد البلطى	توفيق صالح	١٩٦٩
١٢٥	نجيب محفوظ	ميرامار	رواية	ميرامار	كمال الشيخ	١٩٦٩
١٢٦	يوسف السباعى	نادية	رواية	نادية	أحمد بدر خان	١٩٦٩
١٢٧	أمين يوسف غراب	أشياء لا تشترى	رواية	أشياء لا تشترى	أحمد ضياء الدين	١٩٧٠

١٢٨	جمال حماد	غروب وشروق	رواية	غروب وشروق	كمال الشيخ	١٩٧٠
١٢٩	طه حسين	الحب الضائع	رواية	الحب الضائع	بركات	١٩٧٠
١٣٠	عبد الرحمن الشرقاوى	الأرض	رواية	الأرض	يوسف شاهين	١٩٧٠
١٣١	نجيب محفوظ	السراب	رواية	السراب	أنور الشناوى	١٩٧٠
١٣٢	يوسف السباعى	نحن لا نزرع الشوك	رواية	نحن لانزرع الشوك	حسين كمال	١٩٧٠
١٣٣	إحسان عبد القدوس	شيء فى صدرى	رواية	شيء فى صدرى	كمال الشيخ	١٩٧١
١٣٤	إحسان عبد القدوس	لا ليس جسدك	مجموعة قصصية	أختى	بركات	١٩٧١
١٣٥	ثروت أباظة	ثم تشرق الشمس	رواية	ثم تشرق الشمس	أحمد ضياء الدين	١٩٧١
١٣٦	سعاد زهير	اعترافات امرأة مسترجلة	رواية	اعترافات امرأة	سعد عرفة	١٩٧١
١٣٧	عادل كامل	ملك من شعاع	مسرحية	البعض يعيش مرتين	كمال عطية	١٩٧١
١٣٨	عبد الحميد جودة السحار	محمد رسول الله والذين معه	كتاب	فجر الإسلام	صلاح أبو سيف	١٩٧١
١٣٩	محمود البدوى	العربة الأخيرة	مجموعة قصصية	زوجتى والكلب	سعيد مرزوق	١٩٧١
١٤٠	يحيي حقى	أبو فودة	مجموعة قصصية	امرأة ورجل	حسام الدين مصطفى	١٩٧١
١٤١	نجيب محفوظ	ثرثرة فوق النيل	رواية	ثرثرة فوق النيل	حسين كمال	١٩٧١
١٤٢	يوسف إدريس	حادثة شرف	مجموعة قصصية	حادثة شرف	شفيق شامية	١٩٧١
١٤٣	إحسان عبد القدوس	أين عمرى	رواية	الخيط الرفيع	بركات	١٩٧١
١٤٤	إحسان عبد القدوس	بنت السلطان	مجموعة قصصية	إمبراطورية م	حسين كمال	١٩٧٢
١٤٥	إحسان عبد القدوس	أنف وثلاثة عيون	رواية	أنف وثلاثة عيون	حسين كمال	١٩٧٢
١٤٦	توفيق الحكيم	المرأة التى غلبت الشيطان	قصة قصيرة	المرأة التى غلبت الشيطان	يحيي العلمى	١٩٧٢

١٤٧	حسن رشاد	عاشقة نفسها	رواية	عاشقة نفسها	منير التونى	١٩٧٢
١٤٨	على أحمد باكثير	شادية الإسلام	رواية	الشيماء	حسام الدين مصطفى	١٩٧٢
١٤٩	على سالم	أغنية على الممر	مسرحية	أغنية على الممر	على عبد الخالق	١٩٧٢
١٥٠	محمد صدقى	أكبرمن الحب	قصة قصيرة	صور ممنوعة	أشرف فهمى	١٩٧٢
١٥١	محمد عفيفى	حكاية بنت إسمها مرمر	رواية	حكاية بنت إسمها مرمر	بركات	١٩٧٢
١٥٢	نجيب محفوظ	خمارة القط الأسود	مجموعة قصصية	صور ممنوعة (صورة)	مدكور ثابت	١٩٧٢
١٥٣	إحسان عبد القدوس	دمى ودموعى وإبتسامتى	مجموعة قصصية	دمى ودموعى وإبتسامتى	حسين كمال	١٩٧٣
١٥٤	إسماعيل ولى الدين	حمام الملاطيلى	رواية	حمام الملاطيلى	صلاح أبو سيف	١٩٧٣
١٥٥	عنايات الشربات	الحب والصمت	رواية	الحب والصمت	عبد الرحمن الشريف	١٩٧٣
١٥٦	نجيب الكيلانى	ليل وقضبان	رواية	ليل وقضبان	أشرف فهمى	١٩٧٣
١٥٧	نجيب محفوظ	السكرية	رواية	السكرية	حسن الإمام	١٩٧٣
١٥٨	نجيب محفوظ	الشحاذ	رواية	الشحاذ	حسام الدين مصطفى	١٩٧٣
١٥٩	يوسف إدريس	قاع المدينة	مجموعة قصصية	قاع المدينة	حسام الدين مصطفى	١٩٧٤
١٦٠	إحسان عبد القدوس	بئر الحرمان/ حالة الأستاذ حسن	مجموعة قصصية	أين عقلى	عاطف سالم	١٩٧٤
١٦١	إحسان عبد القدوس	بنت السلطان	مجموعة قصصية	العذاب فوق شفاه تبتسم	حسن الإمام	١٩٧٤
١٦٢	إحسان عبد القدوس	علبة من الصفيح الصدئ	مجموعة قصصية	غابة من السيقان	حسام الدين مصطفى	١٩٧٤
١٦٣	إحسان عبد القدوس	لاأستطيع أن أفكر وأنا أرقص	مجموعة قصصية	الرصاصة لاتزال فى جيبى	حسام الدين مصطفى	١٩٧٤
١٦٤	أمين يوسف غراب	الساعة تدق العاشرة	رواية	الساعة تدق العاشرة	بركات	١٩٧٤

١٦٥	عبد الحميد جودة السحار	الحفيد	رواية	الحفيد	عاطف سالم	١٩٧٤
١٦٦	عبد الرحمن الشرقاوى	الشوارع الخلفية	رواية	الشوارع الخلفية	كمال عطية	١٩٧٤
١٦٧	مجيد طوبيا	أبناء الصمت	رواية	أبناء الصمت	محمد راضى	١٩٧٤
١٦٨	نجيب محفوظ	المرايا	رواية	أميرة حبى أنا	حسن الإمام	١٩٧٤
١٦٩	إحسان عبد القدوس	لا شيء يهم	رواية	لا شيء يهم	حسين كمال	١٩٧٥
١٧٠	جاذبية صدقى	صابرين	قصة قصيرة	صابرين	حسام الدين مصطفى	١٩٧٥
١٧١	حسن شاة	أريد حلا	رواية	أريد حلا	سعيد مرزوق	١٩٧٥
١٧٢	سعد مكاوى	شهيرة	رواية	شهيرة	عدلى خليل	١٩٧٥
١٧٣	صالح مرسى	الكداب	رواية	الكداب	صلاح أبو سيف	١٩٧٥
١٧٤	محمد الحديدى	شبان هذه الأيام	رواية	شبان هذه الأيام	عاطف سالم	١٩٧٥
١٧٥	محمود دياب	الظلال فى الجانب الآخر	مسرحية	الظلال فى الجانب الآخر	غالب شعث	١٩٧٥
١٧٦	موسى صبرى	الجبان والحب	رواية	الجبان والحب	حسن يوسف	١٩٧٥
١٧٧	نجيب محفوظ	الحب تحت المطر	رواية	الحب تحت المطر	حسين كمال	١٩٧٥
١٧٨	نجيب محفوظ	الكرنك	رواية	الكرنك	على بدر خان	١٩٧٥
١٧٩	يوسف إدريس	النداهة	مجموعة قصصية	النداهة	حسين كمال	١٩٧٥
١٨٠	يوسف إدريس	بيت من لحم	مجموعة قصصية	على ورق سوليفان	حسين كمال	١٩٧٥
١٨١	يوسف السباعى	جفت الدموع	رواية	جفت الدموع	حلمى رفلة	١٩٧٥
١٨٢	إحسان عبد القدوس	هذا أحبه وهذا أريده	سيناريو منشور	هذا أحبه وهذا أريده	حسن الإمام	١٩٧٥
١٨٣	إبراهيم الوردانى	وعادت للحياة	رواية	وعادت للحياة	نادر جلال	١٩٧٦

١٨٤	إحسان عبد القدوس	أنا لا عاقلة ولا مجنونة	قصة قصيرة	أنا لا عاقلة ولا مجنونة	حسام الدين مصطفى	١٩٧٦
١٨٥	إحسان عبد القدوس	بعيدا عن الأرض	سيناريو منشور	بعيدا عن الأرض	حسين كمال	١٩٧٦
١٨٦	توفيق الحكيم	العش الهادئ	مسرحية	العش الهادئ	عاطف سالم	١٩٧٦
١٨٧	ثروت أباظة	لقاء هناك	رواية	لقاء هناك	أحمد ضياء الدين	١٩٧٦
١٨٨	ثروت أباظة	أمواج بلا شاطئ	رواية	أمواج بلا شاطئ	أشرف فهمى	١٩٧٦
١٨٩	مصطفى أمين	سنة أولى حب	رواية	سنة أولى حب	صلاح أبو سيف وآخ	١٩٧٦
١٩٠	مصطفى محمود	شلة الأنس	مجموعة قصصية	شلة الأنس	يحيي العلمى	١٩٧٦
١٩١	نجيب محفوظ	المذنبون	رواية	المذنبون	سعيد مرزوق	١٩٧٦
١٩٢	إبراهيم الورداني	حافية علي جسر الذهب	رواية	حافية على جسر الذهب	عاطف سالم	١٩٧٧
١٩٣	إحسان عبد القدوس	البنات والصيف	مجموعة قصصية	وسقطت في بحر العسل	صلاح أبو سيف	١٩٧٧
١٩٤	إحسان عبد القدوس	الهزيمة كان اسمها فاطمة	مجموعة قصصية	آه يا ليل يا زمن	على رضا	١٩٧٧
١٩٥	سلمى شلاش	الحب قبل الخبز أحيانا	رواية	الحب قبل الخبز أحيانا	سعد عرفة	١٩٧٧
١٩٦	صالح جودت	بنات الليل	رواية	الدموع في عيون ضاحكة	أحمد ضياء الدين	١٩٧٧
١٩٧	موسى صبرى	كفاني يا قلب	رواية	كفاني يا قلب	حسن يوسف	١٩٧٧
١٩٨	يوسف السباعى	السقامات	رواية	السقامات	صلاح أبو سيف	١٩٧٧
١٩٩	جمال حماد	وثالثهم الشيطان	رواية	وثالثهم الشيطان	كمال الشيخ	١٩٧٨
٢٠٠	إبراهيم الورداني	قلوب في بحر الدموع	رواية	قلوب في بحر الدموع	يحيي العلمى	١٩٧٨
٢٠١	إسماعيل ولي الدين	الأقمر	رواية	الأقمر	هشام أبو النصر	١٩٧٨
٢٠٢	حسن محسب	وراء الشمس	رواية	وراء الشمس	محمد راضى	١٩٧٨

٢٠٣	حسين مؤنس	كلهم فى النار	قصة قصيرة	كلهم فى النار	أحمد السبعاوى	١٩٧٨
٢٠٤	حنيفة فتحى	سكة العاشقين	رواية	سكة العاشقين	حسن الصيفى	١٩٧٨
٢٠٥	زينب صادق	يوم بعد يوم	رواية	ابتسامة واحدة تكفى	محمد بسيونى	١٩٧٨
٢٠٦	شوقى عبد الحكيم	شفيقة ومتولى	مسرحية	شفيقة ومتولى	على بدر خان	١٩٧٨
٢٠٧	صالح مرسى	الصعود الى الهاوية	قصة قصيرة	الصعود الى الهاوية	كمال الشيخ	١٩٧٨
٢٠٨	عدلى فهيم	الضباب يا مدموازيل	رواية	الضباب يامدموازيل	أنور الشناوى	١٩٧٨
٢٠٩	يوسف السباعى	العمر لحظة	رواية	العمر لحظة	محمد راضى	١٩٧٨
٢١٠	يوسف السباعى	بين الأطلال	رواية	اذكرينى	بركات	١٩٧٨
٢١١	موسى صبرى	رحلة النسيان	رواية	رحلة النسيان	أحمد يحيى	١٩٧٨
٢١٢	جلال الدين الحمامصى	حوار خلف الأسوار	كتاب	إحنا بتوع الأتوبيس	حسين كمال	١٩٧٩
٢١٣	توفيق الحكيم	حكاية وراء كل باب	مسرحية	حكاية وراء كل باب	سعيد مرزوق	١٩٧٩
٢١٤	إحسان عبد القدوس	ولا يزال التحقيق مستمرا	قصة قصيرة	ولا يزال التحقيق مستمرا	أشرف فهمى	١٩٧٩
٢١٥	حنيفة فتحى	رغبات ممنوعة	رواية	رغبات ممنوعة	أشرف فهمى	١٩٧٩
٢١٦	فتحى أبو الفضل	خائفة من شىء ما	رواية	خائفةمن شىء ما	يحيى العلمى	١٩٧٩
٢١٧	كاتيا ثابت	ولا عزاء للسيدات	رواية	ولا عزاء للسيدات	بركات	١٩٧٩
٢١٨	كمال الملاخ	قاهر الظلام	كتاب	قاهر الظلام	عاطف سالم	١٩٧٩
٢١٩	إسماعيل ولى الدين	الباطنية	مجموعة قصصية	الباطنية	حسام الدين مصطفى	١٩٨٠
٢٢٠	صالح جودت	الشباك	رواية	الشباك	كمال صلاح الدين	١٩٨٠
٢٢١	محمد عبد الحليم عبد الله	الوشاح الأبيض	رواية	قصر فى الهواء	عبد الحليم نصر	١٩٨٠

٢٢٢	موسى صبرى	دموع بلا خطايا	رواية	دموع بلا خطايا	حسن يوسف	١٩٨٠
٢٢٣	نجيب محفوظ	همس الجنون	مجموعة قصصية	الشريدة	أشرف فهمى	١٩٨٠
٢٢٤	أحمد فريد محمود	الحب وحده لا يكفى	رواية	الحب وحده لايكفى	على عبد الخالق	١٩٨١
٢٢٥	سلمى شلاش	أنا فى عينيه	رواية	أنا فى عينيه	سعد عرفة	١٩٨١
٢٢٦	نجيب محفوظ	الحرافيش	مجموعة قصصية	فتوات بولاق	يحيي العلمى	١٩٨١
٢٢٧	نجيب محفوظ	الشيطان يعظ	مجموعة قصصية	الشيطان يعظ	أشرف فهمى	١٩٨١
٢٢٨	يوسف جوهر	أمهات فى المنفى	رواية	أمهات فى المنفى	محمدراضى	١٩٨١
٢٢٩	نجيب محفوظ	الحب فوق هضبة الهرم	مجموعة قصصية	أهل القمة	على بدر خان	١٩٨١
٢٣٠	إسماعيل ولى الدين	السلخانة	رواية	السلخانة	أحمد السبعاوى	١٩٨٢
٢٣١	إسماعيل ولى الدين	رحلة الشقاء والحب	رواية	رحلة الشقاء والحب	محمد عبد العزيز	١٩٨٢
٢٣٢	سميرة خاشقجى	بريق عينيك	رواية	بريق عينيك	محمد عبد العزيز	١٩٨٢
٢٣٣	محمد جلال	قهوة الموادرى	رواية	قهوة الموادرى	هشام أبو النصر	١٩٨٢
٢٣٤	يوسف إدريس	مشوار	مجموعة قصصية	العسكرى شبراوى	بركات	١٩٨٢
٢٣٥	يوسف إدريس	تحقيق صحفى	تحقيق صحفى	حدوتة مصرية	يوسف شاهين	١٩٨٢
٢٣٦	نجيب محفوظ	أهل الهوى	قصة قصيرة	وكالة البلح	حسام الدين مصطفى	١٩٨٢
٢٣٧	إحسان عبد القدوس	العذراء والشعر الأبيض	مجموعة قصصية	العذراء والشعر الأبيض	حسين كمال	١٩٨٣
٢٣٨	إسماعيل ولى الدين	النجوم تبكى أيضا	مجموعة قصصية	درب الهوى	حسام الدين مصطفى	١٩٨٣
٢٣٩	إسماعيل ولى الدين	الباطنية	مجموعة قصصية	أسوار المدابغ	شريف يحيي	١٩٨٣
٢٤٠	صبرى موسى	حادث النصف متر	رواية	حادث النصف متر	أشرف فهمى	١٩٨٣

٢٤١	نعمان عاشور	برج المدابغ	مسرحية	برج المدابغ	أحمد السبعاوى	١٩٨٣
٢٤٢	إحسان عبد القدوس	النساء لهن أسنان بيضاء	مجموعة قصصية	أرجوك أعطنى هذا الدواء	حسين كمال	١٩٨٤
٢٤٣	إحسان عبد القدوس	الراقصة والطبال	قصة قصيرة	الراقصة والطبال	أشرف فهمى	١٩٨٤
٢٤٤	إحسان عبد القدوس	الوصية	قصة قصيرة	لاتسألنى من أنا	أشرف فهمى	١٩٨٤
٢٤٥	إحسان عبد القدوس	حتى لا يطير الدخان	قصة قصيرة	حتى لا يطير الدخان	أحمد يحيي	١٩٨٤
٢٤٦	أحمد فريد محمود	عندما يبكى الرجال	رواية	عندما يبكى الرجال	حسام الدين مصطفى	١٩٨٤
٢٤٧	إسماعيل ولى الدين	الباطنية	مجموعة قصصية	بيت القاضى	أحمد السبعاوى	١٩٨٤
٢٤٨	إقبال بركة	الصيد فى بحر الأوهام	رواية	بحر الأوهام	نادية حمزة	١٩٨٤
٢٤٩	سكينة فؤاد	ليلة القبض على فاطمة	قصة قصيرة	ليلة القبض على فاطمة	بركات	١٩٨٤
٢٥٠	فتحى أبو الفضل	ولكن شيئا ما بقى	رواية	ولكن شيئا ما يبقى	محمد عبد العزيز	١٩٨٤
٢٥١	محمد عبد الحليم عبد الله	الليلة الموعودة	رواية	الليلة الموعودة	يحيي العلمى	١٩٨٤
٢٥٢	نجيب محفوظ	خمارة القط الأسود	مجموعة قصصية	الخادمة	أشرف فهمى	١٩٨٤
٢٥٣	نجيب محفوظ	الشيطان يعظ	مجموعة قصصية	أيوب	هانى لاشين	١٩٨٤
٢٥٤	نبيل راغب	جبروت امرأة	رواية	جبروت امرأة	نادر جلال	١٩٨٤
٢٥٥	إحسن عبد القدوس	القط أصلة أسد	قصة قصيرة	القط أصلة أسد	حسن إبراهيم	١٩٨٥
٢٥٦	إسماعيل ولى الدين	العايقة والدريسة	رواية	العايقة والدريسة	أحمد السبعاوى	١٩٨٥
٢٥٧	فتحى أبو الفضل	لعنة الملائكة	رواية	الحكم آخر الجلسة	محمد عبد العزيز	١٩٨٥
٢٥٨	نجيب محفوظ	الحرافيش	مجموعة قصصية	شهد الملكة	حسام الدين مصطفى	١٩٨٥
٢٥٩	نجيب محفوظ	الحرافيش	مجموعة قصصية	المطارد	سمير سيف	١٩٨٥

٢٦٠	نجيب محفوظ	دنيا الله	مجموعة قصصية	دنيا الله	حسن الإمام	١٩٨٥
٢٦١	إحسان عبد القدوس	أيام فى الحلال	قصة قصيرة	أيام فى الحلال	حسين كمال	١٩٨٥
٢٦٢	نبيل راغب	البطانة	رواية	خيوط العنكبوت	عبد اللطيف زكى	١٩٨٥
٢٦٣	إحسان عبد القدوس	الهزيمة كان اسمها فاطمة	مجموعة قصصية	انتحار صاحب الشقة	أحمد يحيي	١٩٨٦
٢٦٤	أحمد فريد محمود	لا تدمرنى معك	رواية	لا تدمرنى معك	محمد عبد العزيز	١٩٨٦
٢٦٥	إسماعيل ولى الدين	منزل العائلة المسمومة	رواية	منزل العائلة المسمومة	محمد عبد العزيز	١٩٨٦
٢٦٦	إقبال بركة	ليلى والمجهول	رواية	البنات والمجهول	هشام أبو النصر	١٩٨٦
٢٦٧	أندريه شديد	اليوم السادس	رواية	اليوم السادس	يوسف شاهين	١٩٨٦
٢٦٨	توفيق الحكيم	عصفور من الشرق	رواية	عصفور الشرق	يوسف فرنسيس	١٩٨٦
٢٦٩	مجيد طوبيا	ريم تصبغ شعرها	رواية	قفص الحريم	حسين كمال	١٩٨٦
٢٧٠	ثروت أباظة	جذور فى الهواء	رواية	جذور فى الهواء	يحي العلمى	١٩٨٦
٢٧١	محمد عفيفى	التفاحة والجمجمة	رواية	التفاحة والجمجمة	محمد أبو سيف	١٩٨٦
٢٧٢	نجيب محفوظ	الحب فوق هضبة الهرم	مجموعة قصصية	الحب فوق هضبة الهرم	عاطف الطيب	١٩٨٦
٢٧٣	نجيب محفوظ	الطريق	رواية	وصمة عار	أشرف فهمى	١٩٨٦
٢٧٤	نجيب محفوظ	الحرافيش	مجموعة قصصية	الحرافيش	حسام الدين مصطفى	١٩٨٦
٢٧٥	نجيب محفوظ	الحرافيش	مجموعة قصصية	الجوع	على بدر خان	١٩٨٦
٢٧٦	نجيب محفوظ	الحرافيش	مجموعة قصصية	التوت والنبوت	نيازى مصطفى	١٩٨٦
٢٧٧	نجيب محفوظ	عصر الحب	رواية	عصر الحب	حسن الإمام	١٩٨٦
٢٧٨	وحيد غازى	مدام شلاطة	رواية	مدام شلاطة	يحيي العلمى	١٩٨٦

٢٧٩	يحيي الطاهر عبد الله	الطوق والأسورة	رواية	الطوق والأسورة	خيرى بشارة	١٩٨٦
٢٨٠	يوسف جوهر	موعد مع القدر	قصة قصيرة	موعد مع القدر	محمد راضى	١٩٨٦
٢٨١	نهاد شريف	قاهر الزمن	رواية	قاهر الزمن	كمال الشيخ	١٩٨٧
٢٨٢	أحمد فريد محمود	يا صديقى كم تساوى	رواية	يا صديقى كم تساوى	يوسف فرنسيس	١٩٨٧
٢٨٣	إسماعيل ولى الدين	القاتل والمقتول	مجموعة قصصية	أبناء وقتلة	عاطف الطيب	١٩٨٧
٢٨٤	فتحي أبو الفضل	لا تغسلوا الوحل	رواية	الوحل	على عبد الخالق	١٩٨٧
٢٨٥	جمال الغيطانى	أوراق شاب عاش منـذ ألف عام	مجموعة قصصية	أيام الرعب	سعيد مرزوق	١٩٨٨
٢٨٦	نجيب محفوظ	الحرافيش	مجموعة قصصية	أصدقاء الشيطان	أحمد ياسين	١٩٨٨
٢٨٧	نبيل راغب	غرام الأفاعى	رواية	غرام الأفاعى	حسام الدين مصطفى	١٩٨٨
٢٨٨	إسماعيل ولى الدين	القتل وسط النهار	مجموعة قصصية	الوحوش الصغيرة	عبد اللطيف زكى	١٩٨٩
٢٨٩	إسماعيل ولى الدين	فتاة برجوان	قصة قصيرة	حارة برجوان	حسين كمال	١٩٨٩
٢٩٠	نجيب محفوظ	قلب الليل	رواية	قلب الليل	عاطف الطيب	١٩٨٩
٢٩١	إحسان عبد القدوس	يا عزيزى كلنا لصوص	رواية	يا عزيزى كلنا لصوص	أحمد يحيي	١٩٨٩
٢٩٢	يوسف إدريس	تحقيق صحفى	تحقيق صحفى	عنبر الموت	أشرف فهمى	١٩٨٩
٢٩٣	يوسف إدريس	بيت من لحم	مجموعة قصصية	حلاوة الروح	أحمد فؤاد درويش	١٩٩٠
٢٩٤	نجيب محفوظ	اللص والكلاب	رواية	ليل وخونة	أشرف فهمى	١٩٩٠
٢٩٥	إسماعيل ولى الدين	درب الرهبة	رواية	درب الرهبة	على عبد الخالق	١٩٩٠
٢٩٦	إحسان عبد القدوس	الراقصة والسياسى	مجموعة قصصية	الراقصة والسياسى	سمير سيف	١٩٩٠

٢٩٧	ابراهيم أصلان	مالك الحزين	رواية	الكيت كات	داوود عبد السيد	١٩٩١
٢٩٨	ألبير قصيرى	شحاتين ونبلاء	رواية	شحاتين ونبلاء	أسماء البكرى	١٩٩١
٢٩٩	نجيب محفوظ	الحب فوق هضبة الهرم	مجموعة قصصية	نور العيون	حسين كمال	١٩٩١
٣٠٠	يوسف القعيد	الحرب فى بر مصر	رواية	المواطن مصرى	صلاح أبو سيف	١٩٩١
٣٠١	ابراهيم مسعود	فخ الجواسيس	رواية	فخ الجواسيس	أشرف فهمى	١٩٩٢
٣٠٢	محمود تيمور	شفاه غليظة	مجموعة قصصية	شفاه غليظة	شريف يحيي	١٩٩٢
٣٠٣	محمد مستجاب	الفاس فى الراس	قصة قصيرة	الفاس فى الراس	وحيد مخيمر	١٩٩٢
٣٠٤	نجيب محفوظ	الحب فوق هضبة الهرم	مجموعة قصصية	سمارة الأمير	أحمد يحيي	١٩٩٢
٣٠٥	يوسف جوهر	الفضيحة	قصة قصيرة	الفضيحة	فاروق الرشيدى	١٩٩٢
٣٠٦	موسى صبرى	دموع صاحبة الجلالة	رواية	دموع صاحبة الجلالة	عاطف سالم	١٩٩٢
٣٠٧	خيرى شلبى	الشطار	رواية	الشطار	نادر جلال	١٩٩٣
٣٠٨	يوسف جوهر	سواق الهانم	قصة قصيرة	سواق الهانم	حسن حافظ	١٩٩٤
٣٠٩	سلوى بكر	العربة الذهبية	رواية	كارت أحمر	أسامة الكرداوى	١٩٩٤
٣١٠	يوسف القعيد	يحدث فى مصر الآن	رواية	زيارة السيد الرئيس	منير راضى	١٩٩٤
٣١١	نبيل خالد	هدى ومعالى الوزير	رواية	هدى ومعالى الوزير	سعيد مرزوق	١٩٩٥
٣١٢	خيرى شلبى	سارق الفرح	مجموعة قصصية	سارق الفرح	داوود عبد السيد	١٩٩٥
٣١٣	فتحى غانم	قليل من الحب كثير من العنف	رواية	قليل من الحب كثير من العنف	رأفت الميهى	١٩٩٥
٣١٤	رشاد كامل	امرأة هزت عرش مصر	رواية	امرأة هزت عرش مصر	نادر جلال	١٩٩٥
٣١٥	عبد الفتاح رزق	جبر الخواطر	رواية	جبر الخواطر	عاطف الطيب	١٩٩٨

٣١٦	إبراهيم مسعود	الكافير	رواية	الكافير	على عبد الخالق	١٩٩٩
٣١٧	محمد المنسى قنديل	بيع نفس بشرية	قصة قصيرة	فتاة من إسرائيل	إيهاب راضى	١٩٩٩
٣١٨	محمد البساطى	وراء الأشجار	قصة قصيرة	الشرف	محمد شعبان	٢٠٠٠

المصدر: استمارة جمع البيانات والمعلومات الخاصة بفيلموجرافية الدراسة.

ملحق (٣) الأفلام المأخوذة عن الأدب الأجنبى
مرتبة زمنياً حسب تاريخ العرض.

م	اسم الفيلم المصرى	المصدر الأجنبى الأصلى	المؤلف الأصلى	الشكل الأدبى	سنة العرض
١	الغندورة	غادة الكاميليا	ألكسندر ديماس الابن	مسرحية	١٩٣٥
٢	دموع الحب	ماجدولين	ألفونس كار	قصة	١٩٣٥
٣	سلامة فى خير	الزائرون	ساشا جيتارى	مسرحية	١٩٣٧
٤	عمر وجميلة		هنرى بوردو	قصة	١٩٣٧
٥	لاشين		هنريش فون، ماين		١٩٣٨
٦	ليلة ممطرة	فانى	مارسيل بانويل	رواية	١٩٣٩
٧	بائعة التفاح	بيجماليون	برناردشو	مسرحية	١٩٣٩
٨	عريس من اسطنبول	زواج فيجارو	بومارشية	مسرحية	١٩٤١
٩	ممنوع الحب	روميو وجولييت	وليم شكسبير	مسرحية	١٩٤٢
١٠	ليلى غادة الكاميليا	غادة الكاميليا	ألكسندر ديماس الابن	مسرحية	١٩٤٢
١١	الشريد		أنطون تشيكوف	قصة	١٩٤٢
١٢	عايدة	أوبرا عايدة	فيردي	أوبرا	١٩٤٢
١٣	المتهمة	مدام إكس		قصة	١٩٤٢
١٤	وادى النجوم				١٩٤٣

١٥	البؤساء	البؤساء	فيكتور هوجو	رواية	١٩٤٣
١٦	أما جنان				١٩٤٤
١٧	ابنتى	مروحة الليدى وندرمير	أوسكار وايلد	مسرحية	١٩٤٤
١٨	شهداء الغرام	روميو وجوليت	وليم شكسبير	مسرحية	١٩٤٤
١٩	غرام وانتقام	السيد	كورنى	مسرحية	١٩٤٤
٢٠	القلب له واحد	سندريلا	الأخوان جريم	قصة	١٩٤٥
٢١	سفير جهنم	فاوست	جوتة	قصة	١٩٤٥
٢٢	مدينة الفجر				١٩٤٥
٢٣	ليلة الجمعة				١٩٤٥
٢٤	كازينو اللطافة				١٩٤٥
٢٥	القرش الأبيض				١٩٤٥
٢٦	عروسة للإيجار				١٩٤٦
٢٧	أصحاب السعادة				١٩٤٦
٢٨	غرام الشيوخ	الأستاذ كلينوف		مسرحية	١٩٤٦
٢٩	اليتيمة				١٩٤٦
٣٠	النائب العام	النائب العام	فريدريك شيللر	مسرحية	١٩٤٦
٣١	غرام بدوية	مادلين فيرات	إميل زولا	قصة	١٩٤٦
٣٢	سلوى	الولدان الشريدان	بيير كورسيل	مسرحية	١٩٤٦
٣٣	ضربة القدر	مادلين فيرات	إميل زولا	قصة	١٩٤٧

٣٤	ملائكة فى جهنم	الولدان الشريدان	بيير كورسيل	مسرحية	١٩٤٧
٣٥	أمل ضائع	مادلين فيرات	إميل زولا	قصة	١٩٤٧
٣٦	أنا ستوتة	أدلر جونسون		مسرحية	١٩٤٧
٣٧	غدروعذاب	مادلين فيرات	إميل زولا	قصة	١٩٤٧
٣٨	شادية الوادى	بيجماليون	برنارد شو	مسرحية	١٩٤٧
٣٩	الستات عفاريت	الشبح	نويل كوارد	مسرحية	١٩٤٨
٤٠	اليتيمتين	الولدان الشريدان	بيير كورسيل	مسرحية	١٩٤٨
٤١	فاطمة وماريكا وراشيل	زواج فيجارو	بومارشية	مسرحية	١٩٤٩
٤٢	غزل البنات	مدموازيل نيتوش		مسرحية	١٩٤٩
٤٣	بيومى أفندى	الأب ليونار		رواية	١٩٤٩
٤٤	كيد النساء	مدرسة الزوجات	موليير	مسرحية	١٩٥٠
٤٥	أمير الانتقام	الكونـــت دى مونـــت كريستو	ألكسندر ديماس	رواية	١٩٥٠
٤٦	حكم القوى	روجية لاهونت	جول مارى	قصة	١٩٥١
٤٧	فرجت				١٩٥١
٤٨	ابن النيل	ابن النهر	جرانت مارشال	مسرحية	١٩٥١
٤٩	لك يوم يا ظالم	تريزا راكان	إميل زولا	رواية	١٩٥١
٥٠	النمر	الأب المزيف	جول مارى	مسرحية	١٩٥٢
٥١	من القلب للقلب	عن قصة فرنسية		قصة	١٩٥٢

٥٢	لحن الخلود				١٩٥٢
٥٣	أنا بنت مين	أولاد السفاح		مسرحية	١٩٥٢
٥٤	حظك هذا الأسبوع	متاعب صينى فى الصين	جول فيرن	رواية	١٩٥٣
٥٥	بعد الوداع	تزوجت رجلا ميتا		رواية	١٩٥٣
٥٦	الشك القاتل	عطيل	وليم شكسبير	مسرحية	١٩٥٣
٥٧	بائعة الخبز	بائعة الخبز	جزافية دى مونتبان	رواية	١٩٥٣
٥٨	غلطة عمر				١٩٥٣
٥٩	قلوب الناس	الأب المزيف	جول مارى	مسرحية	١٩٥٤
٦٠	رسالة غرام	ماجدولين	ألفونس كار	قصة	١٩٥٤
٦١	الملاك الظالم	القضية المشهورة	أدولف وينجرى	قصة	١٩٥٤
٦٢	الأستاذ شرف	توباز	مارسيل بانيول	مسرحية	١٩٥٤
٦٣	ارحم دموعى	ملك الحديد	جورج أونيه	رواية	١٩٥٤
٦٤	موعد مع السعادة	أنجيل	مارسيل بانيول	رواية	١٩٥٤
٦٥	عهد الهوى	غادة الكاميليا	ألكسندر ديماس الابن	مسرحية	١٩٥٥
٦٦	أيامنا الحلوة	البوهيمية	هنرى ميرجية	رواية	١٩٥٥
٦٧	موعد مع ابليس	فاوست	جوتة	قصة	١٩٥٥
٦٨	شاطىء الذكريات	فانى	مارسيل بانيول	رواية	١٩٥٥
٦٩	الغريب	مرتفعات ويزرنج	إميلى برونتى	قصة	١٩٥٦
٧٠	المفتش العام	المفتش العام	جو جول	مسرحية	١٩٥٦

٧١	الجريمة والعقاب	الجريمة والعقاب	دوستويفسكى	رواية	١٩٥٧
٧٢	فتى أحلامى	أهمية أن يكون الإنسان جادا	أوسكار وايلد	رواية	١٩٥٧
٧٣	الشيطانة الصغيرة	الولدان الشريدان	بيير كورسيل	مسرحية	١٩٥٨
٧٤	سلم على الحبايب	غادة الكاميليا	ألكسندر ديماس الابن	مسرحية	١٩٥٨
٧٥	مجرم فى أجازة	النمر النائم	جوزيف لوزى	قصة	١٩٥٨
٧٦	كهرمان	تابيس			١٩٥٨
٧٧	عواطف	الشهيدة	أدولف أدنيرى	رواية	١٩٥٨
٧٨	الهاربة	أنجيل	جان جيونو	قصة	١٩٥٨
٧٩	المعلمة	عطيل	وليم شكسبير	مسرحية	١٩٥٨
٨٠	المرأة المجهولة	مدام إكس		قصة	١٩٥٩
٨١	إنى أتهم	جاك الصغير		رواية	١٩٦٠
٨٢	أبو أحمد	عطيل	وليم شكسبير	مسرحية	١٩٦٠
٨٣	حب فى حب	بيجماليون	برنارد شو	مسرحية	١٩٦٠
٨٤	لوعة الحب	الوحش الآدمى	إميل زولا	رواية	١٩٦٠
٨٥	سكر هانم	العمة شارلى	براتون توماس	مسرحية	١٩٦٠
٨٦	نهر الحب	أنا كارنينا	ليو تولستوى	رواية	١٩٦٠
٨٧	زوجة من الشارع				١٩٦٠
٨٨	إشاعة حب	حديث المدينة	جون أرمون/أبيتالوس	مسرحية	١٩٦٠
٨٩	الأزواج والصيف	هرشة السنوات السبع		قصة	١٩٦١

٩٠	هذا الرجل أحبه	جين إير	شارلوت برونتى	قصة	١٩٦٢
٩١	رسالة من امرأة مجهولة		ستيفان زفايج	قصة	١٩٦٢
٩٢	آه من حواء	ترويض النمرة	وليم شكسبير	مسرحية	١٩٦٢
٩٣	قصة ممنوعة	مدرسة الزوجات	موليير	مسرحية	١٩٦٣
٩٤	أميرة العرب	تريستان وايسولت		أوبرا	١٩٦٣
٩٥	المتمردة	ترويض النمرة	وليم شكسبير	مسرحية	١٩٦٣
٩٦	الساحرة الصغيرة	الأب المزيف	جول مارى	مسرحية	١٩٦٣
٩٧	الجريمة الضاحكة		كاترين كوك	قصة	١٩٦٣
٩٨	صاحب الجلالة	الزائرون	ساشا جيتارى	مسرحية	١٩٦٣
٩٩	الليلة الأخيرة	السيدة المجهولة	مارجريت واين	قصة	١٩٦٣
١٠٠	مطلوب زوجة فورا	الفرصة السابعة	جوان جابريل	قصة	١٩٦٤
١٠١	العزاب الثلاثة	ثلاثة عقلاء مجانين		مسرحية	١٩٦٤
١٠٢	أمير الدهاء	الكونت دى مونت كريستو	ألكسندر ديماس	رواية	١٩٦٤
١٠٣	هارب من الزواج	زواج فيجارو	بومارشية	مسرحية	١٩٦٤
١٠٤	فتاة شاذة	قصة حياة كريستين كيلر		قصة	١٩٦٤
١٠٥	ثمن الحرية	ثمن الحرية	ريمون روبليس	مسرحية	١٩٦٤
١٠٦	العلمين	روميو وجولييت	وليم شكسبير	مسرحية	١٩٦٥
١٠٧	المدير الفنى	توباز	مارسيل بانيول	مسرحية	١٩٦٥
١٠٨	آخر جنان	زرنيخ ودانتيلا قديمة		مسرحية	١٩٦٥

١٠٩	أيام ضائعة	أعمدة المجتمع	هنريك ابسن	مسرحية	١٩٦٥
١١٠	أرملة وثلاث بنات	الغربان	هنرى بيك	مسرحية	١٩٦٥
١١١	اقتلنى من فضلك	متاعب صينى فى الصين	جول فيرن	رواية	١٩٦٥
١١٢	صغيرة على الحب	أدلر جونسون		مسرحية	١٩٦٦
١١٣	ليلة الزفاف	ملك الحديد	جورج أونيه	رواية	١٩٦٦
١١٤	من أحب	ذهب مع الريح	مارجريت ميتشيل	رواية	١٩٦٦
١١٥	العريس الثانى	المرحوم	ألكسندر بيون	مسرحية	١٩٦٧
١١٦	فى طريقى رجل	فانى	مارسيل بانيول	رواية	١٩٦٧
١١٧	أفراح	الكرسى ١٣		مسرحية	١٩٦٨
١١٨	أيام الحب	بيجماليون	برنارد شو	مسرحية	١٩٦٨
١١٩	عالم مضحك جدا	الكرسى ١٣		مسرحية	١٩٦٨
١٢٠	أنا الدكتور	دكتور كنوك	جيل رومان	مسرحية	١٩٦٨
١٢١	الناس اللى جوه	منزل الموت الأكيد		قصة	١٩٦٩
١٢٢	الحلوة عزيزة		فرنسية دى كرواسية		١٩٦٩
١٢٣	نصف ساعة زواج	زهرة الصبار	جريدى و باريية	مسرحية	١٩٦٩
١٢٤	عائلات محترمة	زواج فيجارو	بومارشيه	مسرحية	١٩٦٩
١٢٥	دلال المصرية	البعث	ليو تولستوى	رواية	١٩٧٠
١٢٦	سفاح النساء	عندما ترفع الستار		مسرحية	١٩٧٠
١٢٧	أدم والنساء	أدم الجديد		قصة	١٩٧١

١٢٨	الحب المحرم	ألبرتا	بيير بنوا	قصة	١٩٧١
١٢٩	رجال بلا ملامح	غادة الكاميليا	ألكسندر ديماس الابن	مسرحية	١٩٧٢
١٣٠	حب وكبرياء	ملك الحديد	جورج أونيه	رواية	١٩٧٢
١٣١	الشيطان امرأة	كارمن	بروسبير ميريمية	مسرحية	١٩٧٢
١٣٢	الزائرة	تحت شجرة اللبلاب	مارى ستيوارت	رواية	١٩٧٢
١٣٣	شباب يحترق	غرباء فى البيت	جورج سيمنون	رواية	١٩٧٢
١٣٤	عاشق الروح	غادة الكاميليا	ألكسندر ديماس الابن	مسرحية	١٩٧٣
١٣٥	حكايتى مع الزمان	حق الأب	جورج أونيه	رواية	١٩٧٣
١٣٦	أنا وابنتى والحب	لوليتا	فلاديمير نابوكوف	رواية	١٩٧٤
١٣٧	الإخوة الأعداء	الإخوة كرامازوف	دوستيوفسكى	رواية	١٩٧٤
١٣٨	حبيبتى	دمعة وابتسامة	جابور فالازى	رواية	١٩٧٤
١٣٩	امرأتان	الليدى وندرمير	أوسكار وايلد	مسرحية	١٩٧٥
١٤٠	نغم فى حياتى	فانى	مارسيل بانيول	رواية	١٩٧٥
١٤١	وبالوالدين إحسانا	ولدى	أندريه ميرابو	رواية	١٩٧٦
١٤٢	دائرة الانتقام	ألكونت دى مونت كريستو	ألكسندر ديماس	رواية	١٩٧٦
١٤٣	العيال الطيبين	السيد	كورنى	مسرحية	١٩٧٦
١٤٤	توحيدة	فانى	مارسيل بانيول	رواية	١٩٧٦
١٤٥	الكروان له شفايف		روجيه لاهونت	قصة	١٩٧٦
١٤٦	سونيا والمجنون	الجريمة والعقاب	دوستيوفسكى	رواية	١٩٧٧

١٤٧	امرأة من زجاج	مصدر أدبى إسبانى			١٩٧٧
١٤٨	بص شوف سكر بتعمل إيه	أوليفر تويست	تشارلز ديكنز	رواية	١٩٧٧
١٤٩	جنون الحب		ستيفان زيفانج	قصة	١٩٧٧
١٥٠	الشياطين	المجانين	دوستيوفسكى	رواية	١٩٧٧
١٥١	مع حبى وأشواقى	ترويض النمرة	وليم شكسبير	مسرحية	١٩٧٧
١٥٢	العذاب امرأة	الأب	سترند برج	مسرحية	١٩٧٧
١٥٣	قطة على نار	قطة على صفيح ساخن	تنسى ويليامز	رواية	١٩٧٧
١٥٤	إبليس فى المدينة	الأب الخالد	بلزاك	رواية	١٩٧٨
١٥٥	البؤساء	البؤساء	فيكتور هوجو	رواية	١٩٧٨
١٥٦	المجرم	تيريزا راكان	إميل زولا	رواية	١٩٧٨
١٥٧	الرغبة والثمن	مهاجر بريسبان		مسرحية	١٩٧٨
١٥٨	حساب السنين				١٩٧٨
١٥٩	مع سبق الإصرار	الزوج الخالد	دوستيوفسكى	رواية	١٩٧٩
١٦٠	الملاعين	الملك لير	ويليام شكسبير	مسرحية	١٩٧٩
١٦١	لعنة الزمن	وفاة بائع متجول	آرثر ميللر	قصة	١٩٧٩
١٦٢	يمهل ولا يهمل	هاملت	ويليام شكسبير	مسرحية	١٩٧٩
١٦٣	الجنة تحت قدميها	بائعة الخبز	جوفيه دى مونتان	رواية	١٩٧٩
١٦٤	الرغبة	جاتسبى العظيم	سكوت فيتزجيرالد	رواية	١٩٨٠
١٦٥	غاوى مشاكل	تزوجت رجلا ميتا		رواية	١٩٨٠

١٦٦	امرأة بلا قيد	كارمن	بروسبير ميريمية	مسرحية	١٩٨٠
١٦٧	X علامة معناها الخطأ	الكونت دى مونت كريستو	ألكسندر ديماس	رواية	١٩٨٠
١٦٨	الوحش داخل الإنسان	تيريزا راكان	إميل زولا	رواية	١٩٨١
١٦٩	العرافة		رواية فرنسية	رواية	١٩٨١
١٧٠	مع تحياتى لأستاذى العزيز	مدموازيل نيتوش		مسرحية فرنسا	١٩٨١
١٧١	اللى ضحك على الشيطان	المفتش العام	جو جول	مسرحية	١٩٨١
١٧٢	أنياب	عن قصة دراكولا		قصة	١٩٨١
١٧٣	وادى الذكريات		ميشيل حوايا	قصة	١٩٨١
١٧٤	حكمت المحكمة	الملك لير	ويليام شكسبير	مسرحية	١٩٨١
١٧٥	عيون لا تنام	رغبة تحت شجرة الدردار	أوجين أونيل	مسرحية	١٩٨١
١٧٦	٤ – ٢– ٤	الورثة		مسرحية	١٩٨١
١٧٧	سأعود بلا دموع	زيارةالسيدة العجوز	دورنمات	قصة	١٩٨١
١٧٨	أشياء ضد القانون	البعث	ليو تولستوى	رواية	١٩٨٢
١٧٩	الخبز المر	مشهد من الجسر	آرثر ميللر	مسرحية	١٩٨٢
١٨٠	الكلمة الأخيرة	المتوحشة	جان أنوى	رواية	١٩٨٢
١٨١	الغيرة القاتلة	عطيل	ويليام شكسبير	مسرحية	١٩٨٢
١٨٢	مرسى فوق مرسى تحت	المرحوم	ألكسندر بيون	مسرحية	١٩٨٢
١٨٣	الأقدار الدامية	الحداد يليق بإلكترا	أوجين أونيل	مسرحية	١٩٨٢
١٨٤	الطاووس	صراع	ألكس موريسون	رواية	١٩٨٢

١٨٥	إنهم يسرقون الأرانب	هارى ووالتر فى المدينة		قصة	١٩٨٣
١٨٦	نعيمة فاكهة محرمة	وصية رجل ميت		رواية	١٩٨٤
١٨٧	تزوير فى أوراق رسمية	فيلومينا مادوراتو	إدواردو دى فيليبو	مسرحية	١٩٨٤
١٨٨	بنات إبليس	مهاجر برسيبان	جورج شحادة	مسرحية	١٩٨٤
١٨٩	إنهم يقتلون الشرفاء	النائب هاليه		قصة	١٩٨٤
١٩٠	الزمار	هبوط أورفيوس	تينسى ويليامز	مسرحية	١٩٨٤
١٩١	الفول صديقى	البرجوازى النبيل	موليير	مسرحية	١٩٨٥
١٩٢	خرج ولم يعد	براعم الربيع	أ. م. بيتس	رواية	١٩٨٥
١٩٣	النشالة	سيدتى الجميلة		رواية	١٩٨٥
١٩٤	الجريح	الأبله	دوستيوفسكى	رواية	١٩٨٥
١٩٥	انحراف	عربة اسمها اللذة	تينسى ويليامز	مسرحية	١٩٨٥
١٩٦	عاد لينتقم	البديل	جون راسل	قصة	١٩٨٨
١٩٧	خطة الشيطان	قاتل الزوجة		مسرحية	١٩٨٨
١٩٨	عائلة مشاغبة جدا	أنا جو		مسرحية	١٩٨٩
١٩٩	جحيم ٢	الذهب المبتل	ثورنتون وايلدر	قصة	١٩٩٠
٢٠٠	جزيرة الشيطان	الذهب المبتل	ثورنتون وايلدر	قصة	١٩٩٠
٢٠١	المطب	بوكاشيو			١٩٩٠
٢٠٢	رغبة متوحشة	جريمة فى جزيرة الماعز	أوجوبينى	مسرحية	١٩٩١
٢٠٣	الراعى والنساء	جريمة فى جزيرة الماعز	أوجوبينى	مسرحية	١٩٩١

٢٠٤	صائد الجبابرة	الكونت دي مونت كريستو	ألكسندر ديماس	رواية	١٩٩١
٢٠٥	أقوى الرجال	وحش طوروس	عزيز نسين	مسرحية	١٩٩٣
٢٠٦	مستر دولار	المستر دولار		مسرحية	١٩٩٣
٢٠٧	خلطبيطة	المحاكمة	كافكا		١٩٩٤
٢٠٨	قشر البندق	إنهم يقتلون الجياد		رواية	١٩٩٥
٢٠٩	استاكوزا	ترويض النمرة	ويليام شكسبير	مسرحية	١٩٩٦
٢١٠	جنة الشياطين	الرجل الذى مات مرتين	جورج أمادو	رواية	٢٠٠٠
٢١١	الرغبة	عربة اسمها اللذة	تينسى ويليامز	مسرحية	٢٠٠٢
٢١٢	اختفاء جعفر المصرى	مركب بلا صياد	إيخاندرو كاسونا	مسرحية	٢٠٠٢

المصدر: استمارة جمع البيانات والمعلومات الخاصة بفيلموجرافية الدراسة.

ملحق (٤) الأفلام المصرية المأخوذة عن أفلام أجنبية

مرتبة زمنياً حسب تاريخ العرض.

م	الفيلم المصرى	سنة العرض	الفيلم الأجنبى	الدولة
١	العودة إلى الريف	١٩٣٩		النمسا
٢	ابن الصحراء	١٩٤٢	فالنتينو	أمريكا
٣	هذا جناه أبى	١٩٤٥	عودة الأسير	أمريكا
٤	الماضى المجهول	١٩٤٦	عودة الأسير	أمريكا
٥	ليلى بنت الأغنياء	١٩٤٦	حدث ذات ليلة	أمريكا
٦	دايما فى قلبى	١٩٤٦	جسر ووترلو	أمريكا
٧	أسير الظلام	١٩٤٧	العيون السوداء	
٨	الهانم	١٩٤٧	سيدة ليوم واحد	
٩	حرام عليك	١٩٥٢		أمريكا
١٠	مؤامرة	١٩٥٣	جنون القلب	بريطانيا
١١	حلال عليك	١٩٥٣		أمريكا
١٢	إنسان غلبان	١٩٥٤	أضواء المدينة	أمريكا
١٣	وداع فى الفجر	١٩٥٦	جسر ووترلو	أمريكا
١٤	الأرملة الطروب	١٩٥٦	الأرملة المرحة	

١٥	نهاية حب	١٩٥٧	صراع تحت الشمس	أمريكا
١٦	غريبة	١٩٥٨	الابنة المراهقة	أمريكا
١٧	امرأة فى الطريق	١٩٥٨	صراع تحت الشمس	أمريكا
١٨	من أجل امرأة	١٩٥٩	تأمين مزدوج	أمريكا
١٩	هدى	١٩٥٩	الانتصار المظلم	
٢٠	نداء العشاق	١٩٦٠	صراع تحت الشمس	أمريكا
٢١	يوم من عمرى	١٩٦٠	حدث ذات ليلة	أمريكا
٢٢	الخرساء	١٩٦١	جونى بليندا	أمريكا
٢٣	غرا م الأسياد	١٩٦١	سابرينا	
٢٤	يوم من عمرى	١٩٦١	حدث ذات ليلة	أمريكا
٢٥	لن أعترف	١٩٦١	الحافة العارية	أمريكا
٢٦	موعد فى البرج	١٩٦٢	عمل للذكرى	
٢٧	رجل فى الظلام	١٩٦٣	البطل	أمريكا
٢٨	أنا وهو وهى	١٩٦٤	طلاق السيدة إكس	بريطانيا
٢٩	أغلى من حياتى	١٩٦٥	الشارع الخلفى	
٣٠	الباحثة عن الحب	١٩٦٥	هذه الملكية المدانة	أمريكا
٣١	المشاغب	١٩٦٥	دسترى يمتطى جواده مرة أخرى	أمريكا
٣٢	شىء فى حياتى	١٩٦٦	لقاء قصير	أمريكا
٣٣	جناب السفير	١٩٦٦	رومانوفا وجولييت	

٣٤	الحب الكبير	١٩٦٨	أريان	أمريكا
٣٥	مطاردة غرامية	١٩٦٨	بوينج بوينج	أمريكا
٣٦	شهر عسل بدون إزعاج	١٩٦٨		
٣٧	كيف تتخلص من زوجتك	١٩٦٩	كيف تقتل زوجتك	أمريكا
٣٨	فتاة الاستعراض	١٩٦٩	دعنا نحب	أمريكا
٣٩	الحب سنة ٧٠	١٩٦٩	بوينج بوينج	أمريكا
٤٠	كانت أيام	١٩٧٠	هرشة السنوات السبع	أمريكا
٤١	هروب	١٩٧٠	حطمت قيودى	أمريكا
٤٢	حرامى الورقة	١٩٧٠		
٤٣	لصوص على موعد	١٩٧٠	توبكاى	أمريكا
٤٤	شقة مفروشة	١٩٧٠	امشى لا داع للجرى	أمريكا
٤٥	فندق السعادة	١٩٧١	أهلا سبتمبر	أمريكا
٤٦	القتلة	١٩٧١	غريبان فى قطار	أمريكا
٤٧	الظريف والشهم والطماع	١٩٧١	امشى لا داع للجرى	أمريكا
٤٨	عصابة الشيطان	١٩٧١	اللغز	أمريكا
٤٩	غرام فى الطريق الزراعى	١٩٧١	حدث ذات ليلة	أمريكا
٥٠	مدرستى الحسناء	١٩٧١	الصعود من سلم الهبوط	بريطانيا
٥١	أزمة سكن	١٩٧٢	الشقة	أمريكا
٥٢	البحث عن فضيحة	١٩٧٣	دليل الرجل المتزوج	أمريكا

٥٣	الرغبة والضياع	١٩٧٣	ساعات اليأس	أمريكا
٥٤	غرام تلميذة	١٩٧٣	الشاهد	بريطانيا
٥٥	زمان يا حب	١٩٧٣	أهلا يا سبتمبر	أمريكا
٥٦	مدرسة المشاغبين	١٩٧٣	إلى سيدى الأستاذ مع حبى	بريطانيا
٥٧	أعظم طفل فى العالم	١٩٧٣	دورة الزواج	
٥٨	الأبطال	١٩٧٤	نيفادا سميث	
٥٩	أجمل أيام حياتى	١٩٧٤	حدث ذات ليلة	أمريكا
٦٠	امرأة عاشقة	١٩٧٤	أسطورة فيدرا	
٦١	عجايب يازمن	١٩٧٤	شرق عدن	أمريكا
٦٢	يوم الأحد الدامى	١٩٧٥	ساعات اليأس	أمريكا
٦٣	ومضى قطار العمر	١٩٧٥	بابا	تركيا
٦٤	حب أحلى من الحب	١٩٧٥	صوت الموسيقى	أمريكا
٦٥	لا تتركنى وحدى	١٩٧٥	مكتوب على الرياح	أمريكا
٦٦	الضحايا	١٩٧٥	إلى سيدى الأستاذ مع حبى	بريطانيا
٦٧	دقة قلب	١٩٧٦	لا ليس مع زوجى	أمريكا
٦٨	شوق	١٩٧٦	صراع تحت الشمس	أمريكا
٦٩	قمر الزمان	١٩٧٦	ليلى	
٧٠	عالم عيال عيال	١٩٧٦	أولادك أولادى وأولادنا	أمريكا
٧١	لا وقت للدموع	١٩٧٦	جسر ووتر لو	أمريكا

٧٢	فتاة تبحث عن الحب	١٩٧٧	هذه الملكية المدانة	أمريكا
٧٣	كان وكان وكان	١٩٧٧	فن الحب	
٧٤	ميعاد مع سوسو	١٩٧٧	شاريتى الحلوة	أمريكا
٧٥	وضاع العمر يا ولدى	١٩٧٨	مدام إكس	أمريكا
٧٦	الندم	١٩٧٨	العجوز والمراهقة	بريطانيا
٧٧	ليالى ياسمين	١٩٧٨	كارى	أمريكا
٧٨	ومن الحب ما قتل	١٩٧٨	جولى	أمريكا
٧٩	شقة وعروسة يا رب	١٩٧٨	امشى لاداع للجرى	أمريكا
٨٠	امرأة بلا قلب	١٩٧٨	سوف تحبين أمى	أمريكا
٨١	بدون زواج أفضل	١٩٧٨	يوم أحد فى نيويورك	أمريكا
٨٢	المحفظة معايا	١٩٧٨	النشال	أمريكا
٨٣	أنقذوا هذه العائلة	١٩٧٩	سنوات المستحيل	أمريكا
٨٤	دعونى أنتقم	١٩٧٩	الأب الثائر	فرنسا
٨٥	قاتل ما قتلش حد	١٩٧٩	الصديق الأمريكى	ألمانى
٨٦	الوهم	١٩٧٩	الدوامة	أمريكا
٨٧	خلى بالك من جيرانك	١٩٧٩	أقدام حافية فى الحديقة	أمريكا
٨٨	قصة الحى الغربى	١٩٧٩	قصة الحى الغربى	أمريكا
٨٩	رجل فقد عقله	١٩٨٠	اللعنة الحارة	أمريكا
٩٠	الأبالسة	١٩٨٠	المغنى لا الأغنية	بريطانيا

٩١	حب لا يرى الشمس	١٩٨٠	صانعة الأطفال	أمريكا
٩٢	حبيبى دائما	١٩٨٠	قصة حب	أمريكا
٩٣	الجحيم	١٩٨٠	ساعى البريد يدق الجرس مرتين	أمريكا
٩٤	انتخبوا الدكتور سليمان	١٩٨١	امرأة فى النافذة	أمريكا
٩٥	صراع العشاق	١٩٨١	صراع تحت الشمس	أمريكا
٩٦	المشبوه	١٩٨١	كان لصاً	فرنسا
٩٧	علاقة خطرة	١٩٨١	أخطار المهنة	فرنسا
٩٨	ليلة شتاء دافئة	١٩٨١	حدث ذات ليلة	أمريكا
٩٩	اللصوص	١٩٨١	كان لصا	فرنسا
١٠٠	غريب فى بيتى	١٩٨٢	فتاة الوداع	
١٠١	دماء على الثوب الوردى	١٩٨٢	مأساة أمريكية	أمريكا
١٠٢	الثأر	١٩٨٢	بريفادوس	
١٠٣	السلخانة	١٩٨٢	الأب الروحى	أمريكا
١٠٤	عروسة وجوز عرسان	١٩٨٢	ثلاثة للاستعراض	
١٠٥	عصابة حمادة وتوتو	١٩٨٢	مرح مع ديك وجين	أمريكا
١٠٦	وضاع حبى هناك	١٩٨٢	زهرة عباد الشمس	ايطاليا
١٠٧	الأقوياء	١٩٨٢	صراع تحت الشمس	أمريكا
١٠٨	دعوة خاصة جدا	١٩٨٢	الحفلة	
١٠٩	الذئاب	١٩٨٣	ذئاب الميناء	

١١٠	عنتر شايل سيفه	١٩٨٣	العذاب	تركيا
١١١	خمسة باب	١٩٨٣	ايرما الغانية	أمريكا
١١٢	عالم و عالمة	١٩٨٣	الملاك الأزرق	
١١٣	واحدة بواحدة	١٩٨٤	يا حبيبى عد لى ثانية	
١١٤	البرنس	١٩٨٤	ناس طيبون وحفل تتويج	بريطانيا
١١٥	النصابين	١٩٨٤	حكاية نص الليل	
١١٦	يارب ولد	١٩٨٤	خلف العجائز	
١١٧	شوارع من نار	١٩٨٤	ايرما الغانية	أمريكا
١١٨	اللعنة	١٩٨٤	ممر الصدمات	
١١٩	شقة الأستاذ حسن	١٩٨٤	الشقة	أمريكا
١٢٠	الصعاليك	١٩٨٥	بورسالينو	فرنسا
١٢١	الحلال والحرام	١٩٨٥	الجانب الآخر من منتصف الليل	
١٢٢	المجنونة	١٩٨٥	اعزف اللحن لى	
١٢٣	الأنثى	١٩٨٦	وخلق الله المرأة	
١٢٤	الفريسة	١٩٨٦	عربة اسمها الرغبة	أمريكا
١٢٥	سلام يا صاحبى	١٩٨٦	زملاء الشر	فرنسا
١٢٦	الكومندان	١٩٨٦	الثعلب	ايطاليا
١٢٧	آه يا بلد آه	١٩٨٦	زوربا اليونانى	أمريكا
١٢٨	قبل الوداع	١٩٨٦	الانتصار المظلم	

١٢٩	نوارة والوحش	١٩٨٧	أحدب نوتردام	أمريكا
١٣٠	المواجهة	١٩٨٧	القطار الأخير إلى جين هيل	أمريكا
١٣١	مهمة صعبة جدا	١٩٨٧	غريبان فى قطار	أمريكا
١٣٢	المرأة الحديدية	١٩٨٧	العروس فى ملابس الحداد	فرنسا
١٣٣	الملعوب	١٩٨٧		أمريكا
١٣٤	الأوهام	١٩٨٨	حمام السباحة	
١٣٥	خطة الشيطان	١٩٨٨	أطلب م للقتل	أمريكا
١٣٦	السجينتان	١٩٨٨	حطمت قيودى	أمريكا
١٣٧	ثمن الغربة	١٩٨٩	وتدور الدوائر	فرنسا
١٣٨	جحيم تحت الماء	١٩٨٩	الذهب المبتل	أمريكا
١٣٩	ولاد الإيه	١٩٨٩	هانكى بانكى	أمريكا
١٤٠	اللعب بالنار	١٩٨٩	هانكى بانكى	أمريكا
١٤١	الفتى الشرير	١٩٨٩	الوجه ذو الندبة	أمريكا
١٤٢	الطيب الشرس الوحش	١٩٩٠	الطيب والشرس والقبيح	أمريكا
١٤٣	حنفى الأبهة	١٩٩٠	٤٨ ساعة	أمريكا
١٤٤	انفجار	١٩٩٠	دقيقتان إنذار	أمريكا
١٤٥	حلقة الرعب	١٩٩٠	سوف تحبين أمى	أمريكا
١٤٦	اقتل مراتى ولك تحياتى	١٩٩٠	ناس لايرحمون	أمريكا
١٤٧	الإمبراطور	١٩٩٠	الوجه ذو الندبة	أمريكا

١٤٨	مجانين على الطريق	١٩٩١	عالم مجنون مجنون	أمريكا
١٤٩	عصر القوة	١٩٩١	الأب الروحى	أمريكا
١٥٠	شمس الزناتى	١٩٩١	العظماء السبعة	أمريكا
١٥١	البحث عن سيد مرزوق	١٩٩١	بعد ساعات الليل	أمريكا
١٥٢	الشجعان	١٩٩٢	حالة امتنان	أمريكا
١٥٣	البلدوزر	١٩٩٢	الانتقام	أمريكا
١٥٤	لعبة الانتقام	١٩٩٢	شوجر لاند إكسبريس	أمريكا
١٥٥	خادمة ولكن	١٩٩٣	امرأة جميلة	أمريكا
١٥٦	أجدع ناس	١٩٩٣	أفضل الأفضل	أمريكا
١٥٧	الجينز	١٩٩٤	امرأة جميلة	أمريكا
١٥٨	طأطأ وريكا وكاظم بيه	١٩٩٥	قصة منتصف الليل	أمريكا
١٥٩	وداعا للعزوبية	١٩٩٥	الشبح	أمريكا
١٦٠	الرجل الشرس	١٩٩٦	تبادل الأمكنة	أمريكا
١٦١	اغتيال	١٩٩٦	الهارب	
١٦٢	نزوة	١٩٩٦	جاذبية قاتلة	أمريكا
١٦٣	سمكة وأربع قروش	١٩٩٧	سمكة اسمها واندا	أمريكا
١٦٤	شجيع السيما	٢٠٠٠	الطريق الصعب	
١٦٥	جاءنا البيان التالى	٢٠٠١	أنا أحب المتاعب	أمريكا
١٦٦	الرجل الأبيض المتوسط	٢٠٠٢	Nothing to lose	أمريكا

١٦٧	عريس من جهه أمنية	٢٠٠٤	Meet the parents	أمريكا
١٦٨	تيتو	٢٠٠٤	Leon	أمريكا
١٦٩	زكى شان	٢٠٠٥	Win adate with tad hamiltan	أمريكا
١٧٠	حمادة يلعب	٢٠٠٥		
١٧١	ملاكى إسكندرية	٢٠٠٥	High crimes	أمريكا
١٧٢	الحاسة السابعة	٢٠٠٥	ماذا تريد النساء	أمريكا
١٧٣	حرب أطاليا	٢٠٠٥	أوشن إيفلين	أمريكا

المصدر: استمارة جمع البيانات والمعلومات الخاصة بفيلموجرافية الدراسة.

ملحق (٥) قائمة أفلام القطاع العام السينمانى المصرى.

م	اسم الفيلم	العرض	المخرج	معلومات توضيحية
١	القاهرة فى الليل	١٩٦٣	محمد سالم	غير مسجل عند سمير فريد
٢	منتهى الفرح	١٩٦٣	محمد سالم	
٣	الأيدى الناعمة	١٩٦٣	محمود ذوالفقار	
٤	بين القصرين	١٩٦٤	حسن الإمام	
٥	زوج فى أجازة	١٩٦٤	محمد عبد الجواد	
٦	المراهقات	١٩٦٤	سيف الدين شوكت	
٧	هارب من الزواج	١٩٦٤	حسن الصيفى	
٨	من أجل حنفى	١٩٦٤	حسن الصيفى	
٩	ثمن الحرية	١٩٦٤	نور الدمرداش	
١٠	اعترافات زوج	١٩٦٤	فطين عبد الوهاب	
١١	الابن المفقود	١٩٦٤	محمد كامل حسن	
١٢	نهر الحياة	١٩٦٤	حسن رضا	
١٣	العائلة الكريمة	١٩٦٤	فطين عبد الوهاب	
١٤	الطريق	١٩٦٤	حسام الدين مصطفى	
١٥	الرسالة الأخيرة	١٩٦٥	محمد كامل حسن	

١٦	الرجل المجهول	١٩٦٥	محمد عبد الجواد	
١٧	العلمين	١٩٦٥	عبد العليم خطاب	
١٨	هى والرجال	١٩٦٥	حسن الإمام	
١٩	العقل والمال	١٩٦٥	عباس كامل	
٢٠	الحرام	١٩٦٥	هنرى بركات	
٢١	الجبل	١٩٦٥	خليل شوقى	
٢٢	طريد الفردوس	١٩٦٥	فطين عبد الوهاب	
٢٣	أيام ضائعة	١٩٦٥	بهى الدين شرف	
٢٤	حب للجميع	١٩٦٥	عبد الرحمن شريف	
٢٥	الرجال لا يتزوجون الجميلات	١٩٦٥	أحمد فاروق	
٢٦	أرملة وثلاث بنات	١٩٦٥	جلال الشرقاوى	
٢٧	الجزاء	١٩٦٥	عبد الرحمن الخميسى	
٢٨	سكون العاصفة	١٩٦٥	أحمد ضياء الدين	
٢٩	المستحيل	١٩٦٥	حسين كمال	
٣٠	الاعتراف	١٩٦٥	سعد عرفة	
٣١	العنب المر	١٩٦٥	فاروق عجرمة	
٣٢	أغلى من حياتى	١٩٦٥	محمود ذو الفقار	
٣٣	الثلاثة يحبونها	١٩٦٥	محمود ذو الفقار	
٣٤	الخائنة	١٩٦٥	كمال الشيخ	

٣٥	هارب من الأيام	١٩٦٥	حسام الدين مصطفى	
٣٦	المماليك	١٩٦٥	عاطف سالم	إنتاج حلمى رفلة
٣٧	ابن كليوباترا	١٩٦٥	فرناندو بالدى	إنتاج مشترك أجنبى
٣٨	ثلاثة لصوص	١٩٦٥	فطين ، الشيخ ، الإمام	
٣٩	مراتى مدير عام	١٩٦٦	فطين عبد الوهاب	
٤٠	ثورة اليمن	١٩٦٦	عاطف سالم	
٤١	وداعاً أيها الليل	١٩٦٦	حسن رضا	
٤٢	سيد درويش	١٩٦٦	أحمد بدر خان	
٤٣	الحياة حلوة	١٩٦٦	حلمى حليم	
٤٤	صغيرة على الحب	١٩٦٦	نيازى مصطفى	
٤٥	شياطين الليل	١٩٦٦	نيازى مصطفى	
٤٦	عدو المرأة	١٩٦٦	محمود ذو الفقار	
٤٧	المراهقة الصغيرة	١٩٦٦	محمود ذو الفقار	
٤٨	ليلة الزفاف	١٩٦٦	هنرى بركات	
٤٩	القاهرة ٣٠	١٩٦٦	صلاح أبو سيف	
٥٠	خان الخليلى	١٩٦٦	عاطف سالم	
٥١	فارس بنى حمدان	١٩٦٦	نيازى مصطفى	
٥٢	كنوز	١٩٦٦	حلمى رفلة	إنتاج حلمى رفلة
٥٣	شيء فى حياتى	١٩٦٦	هنرى بركات	إنتاج حلمى رفلة

٥٤	زوجة من باريس	١٩٦٦	عاطف سالم	إنتاج حلمى رفلة
٥٥	ابتسامة أبو الهول	١٩٦٦	رونشيو تيسارى	إنتاج مشترك أجنبى
٥٦	قاهر الأطلنطى	١٩٦٦	ألفونسو بريشيا	إنتاج مشترك أجنبى
٥٧	فارس الصحراء	١٩٦٦	أوزفالدو شيفيرانى	إنتاج مشترك أجنبى
٥٨	أخطر رجل في العالم	١٩٦٧	نيازى مصطفى	
٥٩	السمان والخريف	١٩٦٧	حسام الدين مصطفى	
٦٠	معسكر البنات	١٩٦٧	خليل شوقى	
٦١	الدخيل	١٩٦٧	نور الدمرداش	
٦٢	إضراب الشحاتين	١٩٦٧	حسن الإمام	
٦٣	الليالى الطويلة	١٩٦٧	محمود ذو الفقار	
٦٤	القبلة الأخيرة	١٩٦٧	محمود ذو الفقار	مسجل إنتاج أفلام الاتحاد
٦٥	معبودة الجماهير	١٩٦٧	حلمى رفلة	إنتاج حلمى رفلة
٦٦	الخروج من الجنة	١٩٦٧	محمود ذو الفقار	
٦٧	المخربون	١٩٦٧	كمال الشيخ	
٦٨	عندما نحب	١٩٦٧	فطين عبد الوهاب	
٦٩	أجازة صيف	١٩٦٧	سعد عرفة	
٧٠	جفت الأمطار	١٩٦٧	سيد عيسى	
٧١	جريمة فى الحى الهادىء	١٩٦٧	حسام الدين مصطفى	
٧٢	النصف الآخر	١٩٦٧	أحمد بدرخان	

٧٣	الزوجة الثانية	١٩٦٧	صلاح أبو سيف	
٧٤	غرام فى الكرنك	١٩٦٧	علي رضا	
٧٥	العيب	١٩٦٧	جلال الشرقاوى	
٧٦	نورا	١٩٦٧	محمود ذو الفقار	
٧٧	قصر الشوق	١٩٦٧	حسن الإمام	
٧٨	أفراح	١٩٦٨	أحمد بدرخان	
٧٩	٣ قصص	١٩٦٨	إبراهيم الصحن ، محمد نبيه ، حسن رضا	
٨٠	أيام الحب	١٩٦٨	حلمى حليم	
٨١	حواء على الطريق	١٩٦٨	حسين حلمى المهندس	
٨٢	مراتى مجنونة	١٩٦٨	حلمى حليم	
٨٣	البوسطجى	١٩٦٨	حسين كمال	
٨٤	المتمردون	١٩٦٨	توفيق صالح	
٨٥	القضية ٦٨	١٩٦٨	صلاح أبوسيف	
٨٦	جزيرة العشاق	١٩٦٨	حسن رضا	
٨٧	أرض النفاق	١٩٦٨	فطين عبد الوهاب	
٨٨	الرجل الذى فقد ظله	١٩٦٨	كمال الشيخ	
٨٩	قنديل أم هاشم	١٩٦٨	كمال عطية	
٩٠	أنا الدكتور	١٩٦٨	عباس حلمى	

٩١	السيرك	١٩٦٨	عاطف سالم	
٩٢	كيف تسرق مليونيراً ؟	١٩٦٨	نجدى حافظ	
٩٣	كيف تسرق قنبلة ذرية ؟	١٩٦٨	أندريه نوفولشى	إنتاج مشترك أجنبى
٩٤	أبو الهول الزجاجي	١٩٦٨	لويجى بسكاتينو	إنتاج مشترك أجنبى
٩٥	شيء من الخوف	١٩٦٩	حسين كمال	
٩٦	حكاية من بلدنا	١٩٦٩	حلمى حليم	
٩٧	يوميات نائب فى الأرياف	١٩٦٩	توفيق صالح	مسجل إنتاج لوتس فيلم
٩٨	الناس اللى جوة	١٩٦٩	جلال الشرقاوى	
٩٩	لصوص لكن ظرفاء	١٩٦٩	إبراهيم لطفى	
١٠٠	أبواب الليل	١٩٦٩	حسن رضا	
١٠١	السيد البلطى	١٩٦٩	توفيق صالح	
١٠٢	الحلوة عزيزة	١٩٦٩	حسن الإمام	
١٠٣	زوجة غيورة جداً	١٩٦٩	حلمى رفلة	
١٠٤	أكاذيب حواء	١٩٦٩	فطين عبد الوهاب	
١٠٥	ميرامار	١٩٦٩	كمال الشيخ	
١٠٦	٣ وجوه للحب	١٩٦٩	مدحت بكير، ناجى رياض، ممدوح شكرى	
١٠٧	نادية	١٩٧٠	أحمد بدرخان	
١٠٨	أصعب زواج	١٩٧٠	محمد نبيه	

١٠٩	الأرض	١٩٧٠	يوسف شاهين	
١١٠	أشياء لا تشترى	١٩٧٠	أحمد ضياء الدين	
١١١	غروب وشروق	١٩٧٠	كمال الشيخ	
١١٢	حرامى الورقة	١٩٧٠	على رضا	
١١٣	أنا وزوجتي والسكرتيرة	١٩٧٠	محمود ذو الفقار	
١١٤	أوهام الحب	١٩٧٠	ممدوح شكرى	
١١٥	سوق الحريم	١٩٧٠	يوسف مرزوق	
١١٦	ربع دستة أشرار	١٩٧٠	نجدى حافظ	غيرمسجل عند سمير فريد/ وأبو شادى
١١٧	دلال المصرية	١٩٧٠	حسن الإمام	
١١٨	نار الشوق	١٩٧٠	محمد سالم	
١١٩	السراب	١٩٧٠	أنور الشناوى	مسجل إنتاج أفلام ماجدة
١٢٠	فجر الإسلام	١٩٧١	صلاح أبو سيف	
١٢١	ملكة الليل	١٩٧١	حسن رمزى	مسجل إنتاج محمد العشرى
١٢٢	الاختيار	١٩٧١	يوسف شاهين	
١٢٣	موعد مع الحبيب	١٩٧١	حلمى رفلة	
١٢٤	اعترافات امرأة	١٩٧١	سعد عرفة	إنتاج إيهاب الليثى
١٢٥	مذكرات الآنسة منال	١٩٧١	عباس كامل	
١٢٦	البعض يعيش مرتين	١٩٧١	كمال عطية	

١٢٧	رحلة لذيذة	١٩٧١	فطين عبد الوهاب	مسجل إنتاج أفلام الاتحاد
١٢٨	لعبة كل يوم	١٩٧١	خليل شوقي	
١٢٩	ابنتي العزيزة	١٩٧١	حلمي رفلة	غير مسجل عند سمير فريد/ وأبو شادي
١٣٠	حادثة شرف	١٩٧١	شفيق شامية	مسجل إنتاج أفلام الشعب
١٣١	زوجتي والكلب	١٩٧١	سعيد مرزوق	
١٣٢	نحن الرجال طيبون	١٩٧١	إبراهيم لطفي	
١٣٣	الأضواء	١٩٧٢	حسين حلمي المهندس	
١٣٤	الناس والنيل	١٩٧٢	يوسف شاهين	
١٣٥	بنت بديعة	١٩٧٢	حسن الإمام	
١٣٦	أغنية على الممر	١٩٧٢	على عبد الخالق	
١٣٧	صور ممنوعة	١٩٧٢	محمد عبد العزيز، أشرف فهمي، مدكور ثابت	
١٣٨	ليلة حب أخيرة	١٩٧٢	حلمي رفلة	
١٣٩	الحاجز	١٩٧٢	محمد راضي	
١٤٠	بيت من رمال	١٩٧٢	سعد عرفة	
١٤١	الشيماء	١٩٧٢	حسام الدين مصطفى	
١٤٢	حكاية بنت اسمها مرمر	١٩٧٢	هنري بركات	
١٤٣	وكر الأشرار	١٩٧٢	حسن الصيفي	مسجل أفلام حسن الصيفي
١٤٤	أضواء المدينة	١٩٧٢	فطين عبد الوهاب	

١٤٥	ليل وقضبان	١٩٧٢	أشرف فهمى	مسجل إنتاج عبد السلام موسى
١٤٦	دعوة للحياة	١٩٧٢	مدحت بكير	
١٤٧	الشحات	١٩٧٢	حسام الدين مصطفى	
١٤٨	زمان ياحب	١٩٧٣	عاطف سالم	مسجل إنتاج عبد السلام موسى
١٤٩	زهور برية	١٩٧٣	يوسف فرنسيس	
١٥٠	السلم الخلفى	١٩٧٣	عاطف سالم	
١٥١	الرجل الآخر	١٩٧٣	محمد بسيونى	
١٥٢	الشوارع الخلفية	١٩٧٤	كمال عطية	
١٥٣	أرملة ليلة الزفاف	١٩٧٤	السيد بدير	مسجل إنتاج عبد القادر الشناوى
١٥٤	المومياء	١٩٧٥	شادى عبد السلام	
١٥٥	الظلال فى الجانب الآخر	١٩٧٥	غالب شعث	
١٥٦	التلاقى	١٩٧٧	صبحى شفيق	
١٥٧	جنون الشباب	١٩٨٠	خليل شوقى	غير مسجل عند سمير فريد

المصدر: سمير فريد. السينما والتاريخ : ج٢ . القاهرة : سمير فريد، ١٩٩٢. ص١٠٤ ــ ١٠٩

المصدر: على أبو شادى. السينما والسياسة . الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠. ص٧١ ــ ١١٣

ملحق (٦) أفلام شركة مصر للتمثيل والسينما
مرتبة زمنياً حسب تاريخ العرض.

م	اسم الفيلم	اسم المخرج	سنة العرض
١	وداد	فريتز كرامب	١٩٣٦
٢	الحل الأخير	عبد الفتاح حسن	١٩٣٧
٣	سلامة فى خير	نيازى مصطفى	١٩٣٧
٤	لاشين	فريتز كرامب	١٩٣٨
٥	شيء من لاشيء	أحمد بدر خان	١٩٣٨
٦	العزيمة	كمال سليم	١٩٣٩
٧	الدكتور	نيازى مصطفى	١٩٣٩
٨	حياة الظلام	أحمد بدر خان	١٩٤٠
٩	سي عمر	نيازى مصطفى	١٩٤١
١٠	إلى الأبد	كمال سليم	١٩٤١
١١	مصنع الزوجات	نيازى مصطفى	١٩٤١
١٢	عاصفة على الريف	أحمد بدر خان	١٩٤١
١٣	محطة الأنس	عبد الفتاح حسن	١٩٤٢
١٤	الستات فى خطر	إبراهيم عمارة	١٩٤٢
١٥	على مسرح الحياة	أحمد بدر خان	١٩٤٢

١٦	أخيراً تزوجت	جمال مدكور	١٩٤٢
١٧	رابحة	نيازى مصطفى	١٩٤٣
١٨	قضية اليوم	كمال سليم	١٩٤٣
١٩	حب من السماء	عبد الفتاح حسن	١٩٤٣
٢٠	برلنتى	يوسف وهبى	١٩٤٤
٢١	سيف الجلاد	يوسف وهبى	١٩٤٤
٢٢	حبابه	نيازى مصطفى	١٩٤٤
٢٣	غرام وانتقام	يوسف وهبى	١٩٤٤
٢٤	الحياة كفاح	جمال مدكور	١٩٤٥
٢٥	أحلاهم	إستيفان روستى	١٩٤٥
٢٦	شهر العسل	أحمد بدر خان	١٩٤٥
٢٧	السوق السوداء	كامل التلمسانى	١٩٤٥
٢٨	الزلة الكبرى	ابراهيم عمارة	١٩٤٥
٢٩	أصحاب السعادة	محمد كريم	١٩٤٥
٣٠	النائب العام	أحمد كامل مرسى	١٩٤٦
٣١	أرض النيل	عبد الفتاح حسن	١٩٤٦
٣٢	دائماً فى قلبى	صلاح أبوسيف	١٩٤٦
٣٣	ضربة القدر	يوسف وهبى	١٩٤٧
٣٤	شبح نصف الليل	عبد الفتاح حسن	١٩٤٧

٣٥	فاطمة	أحمد بدر خان	١٩٤٧
٣٦	البيت الكبير	أحمد كامل مرسى	١٩٤٩
٣٧	بيومى أفندى	يوسف وهبى	١٩٤٩
٣٨	دموع الفرح	أحمد سالم	١٩٥٠
٣٩	قمر ١٤	نيازى مصطفى	١٩٥٠
٤٠	الصقر	صلاح أبوسيف	١٩٥٠
٤١	أنا الماضى	عز الدين ذو الفقار	١٩٥١
٤٢	أولاد الشوارع	يوسف وهبى	١٩٥١
٤٣	وداعاً ياغرامى	عمر جميعى	١٩٥١
٤٤	الزهور الفاتنة	جمال مدكور	١٩٥٢
٤٥	لحن الخلود	هنرى بركات	١٩٥٢
٤٦	قطار الليل	عز الدين ذو الفقار	١٩٥٣
٤٧	عائشة	جمال مدكور	١٩٥٣
٤٨	ابن للايجار	حلمى رفلة	١٩٥٣
٤٩	وفاء	عز الدين ذو الفقار	١٩٥٣
٥٠	كنت أهدم بيتى	أحمد كامل مرسى	١٩٥٤
٥١	أقوى من الحب	عز الدين ذو الفقار	١٩٥٤
٥٢	آثار فى الرمال	جمال مدكور	١٩٥٤
٥٣	أمريكانى من طنطا	أحمد كامل مرسى	١٩٥٤

٥٤	فجر	عاطف سالم	١٩٥٥
٥٥	الله معنا	أحمد بدرخان	١٩٥٥
٥٦	أغلى من عينيه	عز الدين ذو الفقار	١٩٥٥
٥٧	العروسة الصغيرة	أحمد بدر خان	١٩٥٦

المصدر: إلهامى حسن. محمد طلعت حرب رائد صناعة السينما المصرية . القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتـــاب، ١٩٨٦.

ملحق (٧) التوزيع التراكمى لإنتاجية الأفلام المعروضة سنوياً من ١٩٢٣ ـ ٢٠٠٥

م	سنة العرض	العدد	الرتبة	التراكمى
١	١٩٨٦	٩٧	١	٩٧
٢	١٩٨٥	٧٥	٢	١٧٢
٣	١٩٨٧	٧٢	٣	٢٤٤
٤	١٩٩٢	٧٠	٤	٣١٤
٥	١٩٥٤	٦٦	٥	٣٨٠
٦	١٩٩٠	٦٥	٦	٤٤٥
٧	١٩٨٤	٦٤	٧	٥٠٩
٨	١٩٥٣	٦٢	٨	٥٧١
٩	١٩٩١	٦١	٩	٦٣٢
١٠	١٩٥٢	٥٩	١٠	٦٩١
١١	١٩٦٠	٥٩	١٠	٧٥٠
١٢	١٩٥٩	٥٨	١١	٨٠٨
١٣	١٩٨٨	٥٧	١٢	٨٦٥
١٤	١٩٥٨	٥٥	١٣	٩٢٠
١٥	١٩٤٧	٥٤	١٤	٩٧٤

١٦	١٩٩٣	٥٣	١٥	١٠٢٧
١٧	١٩٤٦	٥٢	١٦	١٠٧٩
١٨	١٩٥١	٥٢	١٦	١١٣١
١٩	١٩٦١	٥٢	١٦	١١٨٣
٢٠	١٩٧٨	٥٢	١٦	١٢٣٥
٢١	١٩٥٥	٥١	١٧	١٢٨٦
٢٢	١٩٧٥	٥١	١٧	١٣٣٧
٢٣	١٩٤٨	٥٠	١٨	١٣٨٧
٢٤	١٩٧٧	٥٠	١٨	١٤٣٧
٢٥	١٩٦٣	٤٩	١٩	١٤٨٦
٢٦	١٩٥٠	٤٨	٢٠	١٥٣٤
٢٧	١٩٧٠	٤٨	٢٠	١٥٨٢
٢٨	١٩٦٢	٤٧	٢١	١٦٢٩
٢٩	١٩٧١	٤٧	٢١	١٦٧٦
٣٠	١٩٧٦	٤٧	٢١	١٧٢٣
٣١	١٩٦٩	٤٦	٢٢	١٧٦٩
٣٢	١٩٨٣	٤٦	٢٢	١٨١٥
٣٣	١٩٨٩	٤٦	٢٢	١٨٦١
٣٤	١٩٦٤	٤٥	٢٣	١٩٠٦

٣٥	١٩٧٤	٤٥	٢٣	١٩٥١
٣٦	١٩٤٩	٤٤	٢٤	١٩٩٥
٣٧	١٩٧٣	٤٤	٢٤	٢٠٣٩
٣٨	١٩٨١	٤٣	٢٥	٢٠٨٢
٣٩	١٩٤٥	٤٢	٢٦	٢١٢٤
٤٠	١٩٦٥	٤٢	٢٦	٢١٦٦
٤١	١٩٧٢	٤٢	٢٦	٢٢٠٨
٤٢	١٩٨٢	٤١	٢٧	٢٢٤٩
٤٣	١٩٥٧	٤٠	٢٨	٢٢٨٩
٤٤	١٩٥٦	٣٩	٢٩	٢٣٢٨
٤٥	١٩٦٦	٣٩	٢٩	٢٣٦٧
٤٦	١٩٦٨	٣٩	٢٩	٢٤٠٦
٤٧	١٩٧٩	٣٩	٢٩	٢٤٤٥
٤٨	١٩٦٧	٣٦	٣٠	٢٤٨١
٤٩	١٩٨٠	٣٥	٣١	٢٥١٦
٥٠	١٩٩٤	٣٥	٣١	٢٥٥١
٥١	٢٠٠٢	٣٣	٣٢	٢٥٨٤
٥٢	٢٠٠١	٣٢	٣٣	٢٦١٦
٥٣	١٩٩٥	٣١	٣٤	٢٦٤٧

٥٤	٢٠٠٠	٣١	٣٤	٢٦٧٨
٥٥	٢٠٠٥	٣٠	٣٥	٢٧٠٨
٥٦	١٩٩٦	٢٨	٣٦	٢٧٣٦
٥٧	٢٠٠٤	٢٤	٣٧	٢٧٦٠
٥٨	١٩٤٤	٢٣	٣٨	٢٧٨٣
٥٩	١٩٤٢	٢٢	٣٩	٢٨٠٥
٦٠	٢٠٠٣	٢١	٤٠	٢٨٢٦
٦١	١٩٩٨	٢٠	٤١	٢٨٤٦
٦٢	١٩٩٩	١٨	٤٢	٢٨٦٤
٦٣	١٩٣٧	١٧	٤٣	٢٨٨١
٦٤	١٩٩٧	١٦	٤٤	٢٨٩٧
٦٥	١٩٤٣	١٥	٤٥	٢٩١٢
٦٦	١٩٣٩	١٤	٤٦	٢٩٢٦
٦٧	١٩٣٦	١٣	٤٧	٢٩٣٩
٦٨	١٩٣٥	١٢	٤٨	٢٩٥١
٦٩	١٩٤٠	١٢	٤٨	٢٩٦٣
٧٠	١٩٤١	١٢	٤٨	٢٩٧٥
٧١	١٩٣٨	١١	٤٩	٢٩٨٦
٧٢	١٩٣٢	٨	٥٠	٢٩٩٤

٧٣	١٩٣٣	٧	٥١	٣٠٠١
٧٤	١٩٣٠	٦	٥٢	٣٠٠٧
٧٥	١٩٣٤	٦	٥٢	٣٠١٣
٧٦	١٩٢٨	٤	٥٣	٣٠١٧
٧٧	١٩٢٩	٢	٥٤	٣٠١٩
٧٨	١٩٣١	٢	٥٤	٣٠٢١
٧٩	١٩٢٣	١	٥٥	٣٠٢٢
٨٠	١٩٢٧	١	٥٥	٣٠٢٣
٨١	١٩٢٤	صفر	٥٦	٣٠٢٣
٨٢	١٩٢٥	صفر	٥٦	٣٠٢٣
٨٣	١٩٢٦	صفر	٥٦	٣٠٢٣
	المجموع	٣٠٢٣		٣٠٢٣

المصدر: فيلموجرافية الدراسة.

ملحق (٨) التوزيع التراكمى لإنتاجية المخرجين.

مسلسل	اسم المخرج	سنة البدء	سنة التوقف	عدد الأفلام	الرتبة	التراكمى
١	نيازى مصطفى	١٩٣٧	١٩٨٧	١٠٨	١	١٠٨
٢	حسن الإمام	١٩٤٧	١٩٨٦	٩١	٢	١٩٩
٣	حسن الصيفى	١٩٥٣	١٩٩٣	٩١	٢	٢٩٠
٤	حسام الدين مصطفى	١٩٥٦	١٩٩٩	٨٩	٣	٣٧٩
٥	هنرى بركات	١٩٤٢	١٩٩٣	٨٤	٤	٤٦٣
٦	حلمى رفلة	١٩٤٧	١٩٨٥	٧١	٥	٥٣٤
٧	فطين عبد الوهاب	١٩٤٩	١٩٧٢	٥٧	٦	٥٩١
٨	عاطف سالم	١٩٥٣	٢٠٠٢	٥٤	٧	٦٤٥
٩	نادر جلال	١٩٧٢	٢٠٠١	٥٢	٨	٦٩٧
١٠	محمد عبد العزيز	١٩٧٢	٢٠٠١	٥٠	٩	٧٤٧
١١	محمود ذو الفقار	١٩٤٧	١٩٧٢	٥٠	٩	٧٩٧
١٢	أحمد السبعاوى	١٩٧٨	٢٠٠٢	٤٧	١٠	٨٤٤
١٣	أشرف فهمى	١٩٧١	٢٠٠٢	٤٥	١١	٨٨٩
١٤	أحمد ضياء الدين	١٩٥١	١٩٧٧	٤٣	١٢	٩٣٢
١٥	حسين فوزى	١٩٣٩	١٩٦٢	٤٢	١٣	٩٧٤

١٦	أحمد بدرخان	١٩٣٧	١٩٦٩	٤١	١٤	١٠١٥
١٧	صلاح أبوسيف	١٩٤٦	١٩٩٤	٤٠	١٥	١٠٥٥
١٨	إبراهيم عمارة	١٩٤٢	١٩٧١	٣٩	١٦	١٠٩٤
١٩	كمال الشيخ	١٩٥٢	١٩٨٧	٣٦	١٧	١١٣٠
٢٠	على عبد الخالق	١٩٧٢	٢٠٠٤	٣٦	١٧	١١٦٦
٢١	عزالدين ذو الفقار	١٩٤٧	١٩٦٢	٣٣	١٨	١١٩٩
٢٢	يوسف شاهين	١٩٥٠	٢٠٠٤	٣٣	١٨	١٢٣٢
٢٣	ناصر حسين	١٩٧٩	٢٠٠٢	٣٣	١٨	١٢٦٥
٢٤	إبراهيم لاما	١٩٢٨	١٩٥١	٣٢	١٩	١٢٩٧
٢٥	توجو مزراحي	١٩٣٠	١٩٤٦	٣٢	١٩	١٣٢٩
٢٦	عباس كامل	١٩٤٦	١٩٧٧	٣١	٢٠	١٣٦٠
٢٧	يوسف وهبي	١٩٣٥	١٩٦٣	٣٠	٢١	١٣٩٠
٢٨	حسين كمال	١٩٦٥	١٩٩٧	٢٩	٢٢	١٤١٩
٢٩	محمود فريد	١٩٥٨	١٩٩٣	٢٨	٢٣	١٤٤٧
٣٠	أحمد فؤاد	١٩٦٩	١٩٩٢	٢٧	٢٤	١٤٧٤
٣١	السيد زيادة	١٩٤٦	١٩٧٦	٢٥	٢٥	١٤٩٩
٣٢	يحيي العلمي	١٩٧٣	١٩٨٧	٢٥	٢٥	١٥٢٤
٣٣	سمير سيف	١٩٧٦	٢٠٠٣	٢٥	٢٥	١٥٤٩
٣٤	محمد عبد الجواد	١٩٤٥	١٩٦٥	٢٤	٢٦	١٥٧٣

٣٥	حسن رضا	١٩٤٨	١٩٧٢	٢٤	٢٦	١٥٩٧
٣٦	كمال عطية	١٩٥٠	١٩٩٠	٢٤	٢٦	١٦٢١
٣٧	أحمد يحيي	١٩٧٧	٢٠٠٢	٢٣	٢٧	١٦٤٤
٣٨	عبد الفتاح حسن	١٩٣٧	١٩٥٠	٢٢	٢٨	١٦٦٦
٣٩	يس إسماعيل يس	١٩٧٨	١٩٩٦	٢٢	٢٨	١٦٨٨
٤٠	عمر عبد العزيز	١٩٨٢	٢٠٠٥	٢٢	٢٨	١٧١٠
٤١	عاطف الطيب	١٩٨٢	١٩٩٨	٢١	٢٩	١٧٣١
٤٢	سعد عرفة	١٩٦٠	١٩٩٥	٢٠	٣٠	١٧٥١
٤٣	عيسي كرامة	١٩٥٢	١٩٧٠	٢٠	٣٠	١٧٧١
٤٤	السيد بدير	١٩٥٧	١٩٧٤	١٩	٣١	١٧٩٠
٤٥	نجدى حافظ	١٩٦٢	١٩٩٣	١٩	٣١	١٨٠٩
٤٦	أحمد ثروت	١٩٧٦	١٩٩٢	١٩	٣١	١٨٢٨
٤٧	محمد خان	١٩٨٠	٢٠٠٥	١٩	٣١	١٨٤٧
٤٨	محمد كريم	١٩٣٠	١٩٥٩	١٧	٣٢	١٨٦٤
٤٩	مدحت السباعى	١٩٨١	٢٠٠٠	١٧	٣٢	١٨٨١
٥٠	أحمد جلال	١٩٣٣	١٩٤٧	١٦	٣٣	١٨٩٧
٥١	أحمد كامل مرسى	١٩٣٩	١٩٥٥	١٦	٣٣	١٩١٣
٥٢	إسماعيل حسن	١٩٥٤	٢٠٠٠	١٦	٣٣	١٩٢٩
٥٣	حسين صدقى	١٩٤٧	١٩٦١	١٦	٣٣	١٩٤٥

٥٤	سيف الدين شوكت	١٩٤٩	١٩٧٨	١٦	٣٣	١٩٦١
٥٥	حسن رمزى	١٩٤٧	١٩٧٥	١٥	٣٤	١٩٧٦
٥٦	عادل الأعصر	١٩٨٥	٢٠٠٣	١٥	٣٤	١٩٩١
٥٧	عبد اللطيف زكى	١٩٨٥	١٩٩٧	١٥	٣٤	٢٠٠٦
٥٨	شريف عرفة	١٩٨٧	٢٠٠٤	١٥	٣٤	٢٠٢١
٥٩	فؤاد الجزايرلى	١٩٣٧	١٩٥٤	١٤	٣٥	٢٠٣٥
٦٠	حسن حلمى	١٩٤٦ .	١٩٥٣	١٤	٣٥	٢٠٤٩
٦١	حلمى حليم	١٩٥٥	١٩٧٣	١٤	٣٥	٢٠٦٣
٦٢	سعيد مرزوق	١٩٧١	٢٠٠٣	١٤	٣٥	٢٠٧٧
٦٣	محمد راضى	١٩٧٢	١٩٩٢	١٤	٣٥	٢٠٩١
٦٤	ايناس الدغيدى	١٩٨٥	٢٠٠٥	١٤	٣٥	٢١٠٥
٦٥	جمال مدكور	١٩٤٢	١٩٥٤	١٣	٣٦	٢١١٨
٦٦	أنور وجدى	١٩٤٥	١٩٥٤	١٣	٣٦	٢١٣١
٦٧	زهير بكير	١٩٥٦	١٩٧٤	١٣	٣٦	٢١٤٤
٦٨	حسين حلمى المهندس	١٩٥٩	١٩٧٩	١٣	٣٦	٢١٥٧
٦٩	عبد الرحمن شريف	١٩٦١	١٩٧٦	١٣	٣٦	٢١٧٠
٧٠	عبد المنعم شكرى	١٩٦٨	١٩٨٦	١٣	٣٦	٢١٨٣
٧١	كمال صلاح الدين	١٩٦٨	١٩٨٦	١٢	٣٧	٢١٩٥
٧٢	حسين عمارة	١٩٧٦	١٩٩٣	١٢	٣٧	٢٢٠٧

٧٣	تيسير عبود	١٩٧٢	١٩٨٦	١١	٣٨	٢٢١٨
٧٤	رأفت الميهى	١٩٨١	٢٠٠١	١١	٣٨	٢٢٢٩
٧٥	خيرى بشارة	١٩٨٢	١٩٩٦	١١	٣٨	٢٢٤٠
٧٦	كمال سليم	١٩٣٧	١٩٤٥	١١	٣٨	٢٢٥١
٧٧	سيد طنطاوى	١٩٧٧	١٩٩٥	١١	٣٨	٢٢٦٢
٧٨	محمد النجار	١٩٨٨	٢٠٠٥	١١	٣٨	٢٢٧٣
٧٩	كامل التلمسانى	١٩٤٥	١٩٦٠	١٠	٣٩	٢٢٨٣
٨٠	يوسف معلوف	١٩٥١	١٩٦١	١٠	٣٩	٢٢٩٣
٨١	عدلى خليل	١٩٦٠	١٩٩٤	١٠	٣٩	٢٣٠٣
٨٢	على بدرخان	١٩٧٣	٢٠٠٢	١٠	٣٩	٢٣١٣
٨٣	أحمد ياسين	١٩٧٩	١٩٨٨	١٠	٣٩	٢٣٢٣
٨٤	نادية حمزة	١٩٨٤	١٩٩٢	١٠	٣٩	٢٣٣٣
٨٥	شريف حمودة	١٩٨٦	١٩٩١	١٠	٣٩	٢٣٤٣
٨٦	محمد مرزوق	١٩٨٩	١٩٩٧	١٠	٣٩	٢٣٥٣
٨٧	سعيد حامد	١٩٩٣	٢٠٠٥	١٠	٣٩	٢٣٦٣
٨٨	على رضا	١٩٦٢	١٩٨٥	٩	٤٠	٢٣٧٢
٨٩	حسن يوسف	١٩٧١	١٩٨٧	٩	٤٠	٢٣٨١
٩٠	إبراهيم عفيفى	١٩٨١	٢٠٠٠	٩	٤٠	٢٣٩٠
٩١	إسماعيل جمال	١٩٩٢	٢٠٠٠	٩	٤٠	٢٣٩٩

٩٢	إستيفان روستى	١٩٢٧	١٩٤٥	٨	٤١	٢٤٠٧
٩٣	عمر جميعى	١٩٤٣	١٩٥١	٨	٤١	٢٤١٥
٩٤	عادل صادق	١٩٦٦	١٩٩٢	٨	٤١	٢٤٢٣
٩٥	أحمد النحاس	١٩٨٤	١٩٩٦	٨	٤١	٢٤٣١
٩٦	حسن إبراهيم	١٩٧٩	١٩٩٤	٨	٤١	٢٤٣٩
٩٧	محمد أبوسيف	١٩٨٦	٢٠٠٥	٨	٤١	٢٤٤٧
٩٨	أحمد سالم	١٩٣٩	١٩٥٠	٧	٤٢	٢٤٥٤
٩٩	أنور الشناوى	١٩٧٠	١٩٧٨	٧	٤٢	٢٤٦١
١٠٠	سيد سيف	١٩٨٤	١٩٩٤	٧	٤٢	٢٤٦٨
١٠١	يوسف أبوسيف	١٩٨٦	٢٠٠٢	٧	٤٢	٢٤٧٥
١٠٢	داود عبد السيد	١٩٨٥	٢٠٠١	٧	٤٢	٢٤٨٢
١٠٣	طارق النهرى	١٩٨٨	٢٠٠١	٧	٤٢	٢٤٨٩
١٠٤	ألفيزى أورفانيللى	١٩٣٦	١٩٣٩	٦	٤٣	٢٤٩٥
١٠٥	محمود إسماعيل	١٩٤٨	١٩٦١	٦	٤٣	٢٥٠١
١٠٦	جيانى فيرنتشو	١٩٥٠	١٩٥٢	٦	٤٣	٢٥٠٧
١٠٧	محمد كامل حسن	١٩٥٩	١٩٦٤	٦	٤٣	٢٥١٣
١٠٨	محمد سلمان	١٩٦٩	١٩٨٨	٦	٤٣	٢٥١٩
١٠٩	زكى صالح	١٩٧٤	١٩٨١	٦	٤٣	٢٥٢٥
١١٠	محمد فاضل	١٩٧٧	١٩٩٩	٦	٤٣	٢٥٣١

١١١	محمد حسيب	١٩٨٣	١٩٩٣	٦	٤٣	٢٥٣٧
١١٢	سمير حافظ	١٩٨٠	١٩٩٤	٦	٤٣	٢٥٤٣
١١٣	السعيد مصطفى	١٩٨٣	١٩٨٩	٦	٤٣	٢٥٤٩
١١٤	شريف يحيي	١٩٨٣	٢٠٠١	٦	٤٣	٢٥٥٥
١١٥	عبد الهادى طه	١٩٨٥	١٩٩٣	٦	٤٣	٢٥٦١
١١٦	ناجى أنجلو	١٩٨٦	١٩٩٤	٦	٤٣	٢٥٦٧
١١٧	سعيد محمد	١٩٩٠	١٩٩٦	٦	٤٣	٢٥٧٣
١١٨	محمد أباظة	١٩٨٦	١٩٩٢	٦	٤٣	٢٥٧٩
١١٩	علاء كريم	١٩٩١	٢٠٠٣	٦	٤٣	٢٥٨٥
١٢٠	ماريو فولبى	١٩٣٢	١٩٣٧	٥	٤٤	٢٥٩٠
١٢١	إبراهيم حلمى	١٩٤٧	١٩٥٦	٥	٤٤	٢٥٩٥
١٢٢	بهاء الدين شرف	١٩٥٠	١٩٦٥	٥	٤٤	٢٦٠٠
١٢٣	إلهامى حسن	١٩٥٣	١٩٦٢	٥	٤٤	٢٦٠٥
١٢٤	توفيق صالح	١٩٥٥	١٩٦٩	٥	٤٤	٢٦١٠
١٢٥	طلبة رضوان	١٩٦٠	١٩٦٧	٥	٤٤	٢٦١٥
١٢٦	خليل شوقى	١٩٦٥	١٩٨٧	٥	٤٤	٢٦٢٠
١٢٧	يوسف فرنسيس	١٩٧٣	١٩٩٤	٥	٤٤	٢٦٢٥
١٢٨	حسين الوكيل	١٩٨٤	١٩٨٦	٥	٤٤	٢٦٣٠
١٢٩	صلاح سرى	١٩٨٥	١٩٩٥	٥	٤٤	٢٦٣٥

١٣٠	أحمد صقر	١٩٨٧	١٩٩٤	٥	٤٤	٢٦٤٠
١٣١	كريم ضياء الدين	١٩٩٢	١٩٩٩	٥	٤٤	٢٦٤٥
١٣٢	على رجب	٢٠٠٠	٢٠٠٥	٥	٤٤	٢٦٥٠
١٣٣	ساندرا نشأت	١٩٩٨	٢٠٠٥	٥	٤٤	٢٦٥٥
١٣٤	وداد عرفى	١٩٢٧	١٩٣٠	٤	٤٥	٢٦٥٩
١٣٥	كارلو بوبا	١٩٣٢	١٩٣٧	٤	٤٥	٢٦٦٣
١٣٦	ولى الدين سامح	١٩٤٦	١٩٤٩	٤	٤٥	٢٦٦٧
١٣٧	أحمد كامل حفناوى	١٩٤٦	١٩٥٦	٤	٤٥	٢٦٧١
١٣٨	ريمون نصور	١٩٥٩	١٩٦٢	٤	٤٥	٢٦٧٥
١٣٩	سيد عيسى	١٩٦١	١٩٨٣	٤	٤٥	٢٦٧٩
١٤٠	محمد سالم	١٩٦٣	١٩٧٢	٤	٤٥	٢٦٨٣
١٤١	نور الدمرداش	١٩٦٤	١٩٧١	٤	٤٥	٢٦٨٧
١٤٢	عبد الرحمن الخميسى	١٩٦٥	١٩٧٧	٤	٤٥	٢٦٩١
١٤٣	ممدوح شكرى	١٩٦٩	١٩٧٥	٤	٤٥	٢٦٩٥
١٤٤	جلال الشرقاوى	١٩٦٥	١٩٧٣	٤	٤٥	٢٦٩٩
١٤٥	سيمون صالح	١٩٧٧	١٩٩٦	٤	٤٥	٢٧٠٣
١٤٦	هشام أبو النصر	١٩٧٨	١٩٨٧	٤	٤٥	٢٧٠٧
١٤٧	محمد شبل	١٩٨١	١٩٩٢	٤	٤٥	٢٧١١
١٤٨	وصفى درويش	١٩٨٢	١٩٩٢	٤	٤٥	٢٧١٥

١٤٩	يوسف شرف الدين	١٩٨٥	١٩٩٠	٤	٤٥	٢٧١٩
١٥٠	كمال عيد	١٩٨٦	٢٠٠٢	٤	٤٥	٢٧٢٣
١٥١	جمال عمار	١٩٨٧	١٩٩٢	٤	٤٥	٢٧٢٧
١٥٢	عادل عوض	١٩٩٠	٢٠٠٢	٤	٤٥	٢٧٣١
١٥٣	شريف شعبان	١٩٩٤	٢٠٠٠	٤	٤٥	٢٧٣٥
١٥٤	محمد كامل القليوبى	١٩٩٣	٢٠٠٥	٤	٤٥	٢٧٣٩
١٥٥	طارق العريان	١٩٩٠	٢٠٠٤	٤	٤٥	٢٧٤٣
١٥٦	وائل إحسان	٢٠٠٢	٢٠٠٥	٤	٤٥	٢٧٤٧
١٥٧	على إدريس	٢٠٠١	٢٠٠٩	٤	٤٥	٢٧٥١
١٥٨	عزيزة أمير	١٩٢٧	١٩٣٣	٣	٤٦	٢٧٥٤
١٥٩	فريد الجندى	١٩٤٣	١٩٤٧	٣	٤٦	٢٧٥٧
١٦٠	عبد العليم خطاب	١٩٤٦	١٩٦٥	٣	٤٦	٢٧٦٠
١٦١	عبد الله بركات	١٩٤٩	١٩٥٣	٣	٤٦	٢٧٦٣
١٦٢	أحمد الطوخى	١٩٥٢	١٩٥٧	٣	٤٦	٢٧٦٦
١٦٣	حمادة عبد الوهاب	١٩٥٣	١٩٥٩	٣	٤٦	٢٧٦٩
١٦٤	رمسيس نجيب	١٩٥٩	١٩٦١	٣	٤٦	٢٧٧٢
١٦٥	محمد نبية	١٩٦٨	١٩٩١	٣	٤٦	٢٧٧٥
١٦٦	مدحت بكير	١٩٦٩	١٩٩٣	٣	٤٦	٢٧٧٨
١٦٧	منير التونى	١٩٧٠	١٩٧٢	٣	٤٦	٢٧٨١

١٦٨	منير راضى	١٩٨٩	٢٠٠٣	٣	٤٦	٢٧٨٤
١٦٩	هانى لاشين	١٩٨٤	١٩٩٤	٣	٤٦	٢٧٨٧
١٧٠	عدلى يوسف	١٩٨٥	١٩٨٦	٣	٤٦	٢٧٩٠
١٧١	عبد العليم زكى	١٩٨٦	١٩٩٠	٣	٤٦	٢٧٩٣
١٧٢	علاء محجوب	١٩٨٧	١٩٩٣	٣	٤٦	٢٧٩٦
١٧٣	يسرى نصر الله	١٩٨٨	٢٠٠٠	٣	٤٦	٢٧٩٩
١٧٤	رضوان الكاشف	١٩٩٣	٢٠٠٢	٣	٤٦	٢٨٠٢
١٧٥	جمال التابعى	١٩٩٣	٢٠٠٢	٣	٤٦	٢٨٠٥
١٧٦	مجدى أحمد على	١٩٩٦	٢٠٠١	٣	٤٦	٢٨٠٨
١٧٧	أسامة فوزى	١٩٩٦	٢٠٠٤	٣	٤٦	٢٨١١
١٧٨	مازن الجبلى	١٩٩٨	٢٠٠٢	٣	٤٦	٢٨١٤
١٧٩	خالد يوسف	٢٠٠١	٢٠٠٥	٣	٤٦	٢٨١٧
١٨٠	فخر الدين نجيدة	١٩٩٨	٢٠٠٣	٣	٤٦	٢٨٢٠
١٨١	شريف مندور	٢٠٠٢	٢٠٠٥	٣	٤٦	٢٨٢٣
١٨٢	أحمد عواض	٢٠٠٢	٢٠٠٥	٣	٤٦	٢٨٢٦
١٨٣	رامى إمام	٢٠٠٢	٢٠٠٥	٣	٤٦	٢٨٢٩
١٨٤	شكرى ماضى	١٩٣٠	١٩٣٥	٢	٤٧	٢٨٣١
١٨٥	مانويل فيجانس	١٩٣٢	١٩٣٣	٢	٤٧	٢٨٣٣
١٨٦	إيلى إيتكمان	١٩٣٤	١٩٣٦	٢	٤٧	٢٨٣٥

١٨٧	ألكسندر فاركاش	١٩٣٥	١٩٣٦	٢	٤٧	٢٨٣٧
١٨٨	توليو كياريني	١٩٣٦	١٩٣٧	٢	٤٧	٢٨٣٩
١٨٩	فريتز كرامب	١٩٣٦	١٩٣٨	٢	٤٧	٢٨٤١
١٩٠	بهيجة حافظ	١٩٣٧	١٩٤٤	٢	٤٧	٢٨٤٣
١٩١	حسن عبد الوهاب	١٩٤٥	١٩٤٨	٢	٤٧	٢٨٤٥
١٩٢	مصطفى حسن	١٩٤٦	١٩٥٠	٢	٤٧	٢٨٤٧
١٩٣	كمال بركات	١٩٤٨	١٩٤٩	٢	٤٧	٢٨٤٩
١٩٤	فؤاد شبل	١٩٤٩	١٩٥٠	٢	٤٧	٢٨٥١
١٩٥	حسن عامر	١٩٥٢	١٩٥٥	٢	٤٧	٢٨٥٣
١٩٦	إحسان فرغل	١٩٥٤	١٩٥٥	٢	٤٧	٢٨٥٥
١٩٧	على بحيرى	١٩٦٥	١٩٦٦	٢	٤٧	٢٨٥٧
١٩٨	أحمد مظهر	١٩٦٨	١٩٧٦	٢	٤٧	٢٨٥٩
١٩٩	صلاح كريم	١٩٦٨	١٩٨٤	٢	٤٧	٢٨٦١
٢٠٠	إبراهيم لطفى	١٩٦٩	١٩٧١	٢	٤٧	٢٨٦٣
٢٠١	إسماعيل القاضى	١٩٦٩	١٩٧٥	٢	٤٧	٢٨٦٥
٢٠٢	مدكور ثابت	١٩٧٢	١٩٧٧	٢	٤٧	٢٨٦٧
٢٠٣	عبد الرحمن كيخيا	١٩٧٣	١٩٧٦	٢	٤٧	٢٨٦٩
٢٠٤	محمد بسيونى	١٩٧٣	١٩٧٨	٢	٤٧	٢٨٧١
٢٠٥	حسن حافظ	١٩٧٦	١٩٧٩	٢	٤٧	٢٨٧٣

٢٠٦	أحمد فؤاد درويش	١٩٨٢	١٩٩٠	٢	٤٧	٢٨٧٥
٢٠٧	فريد فتح الله	١٩٨٤	١٩٨٧	٢	٤٧	٢٨٧٧
٢٠٨	عبد الفتاح مدبولى	١٩٨٥	١٩٨٧	٢	٤٧	٢٨٧٩
٢٠٩	فايق إسماعيل	١٩٨٥	١٩٨٦	٢	٤٧	٢٨٨١
٢١٠	محمد وديع الشامى	١٩٨٥	١٩٨٨	٢	٤٧	٢٨٨٣
٢١١	بشير الديك	١٩٨٥	١٩٨٧	٢	٤٧	٢٨٨٥
٢١٢	عثمان شكرى سليم	١٩٨٦	١٩٨٧	٢	٤٧	٢٨٨٧
٢١٣	أحمد الخطيب	١٩٨٦	١٩٨٧	٢	٤٧	٢٨٨٩
٢١٤	يوسف إبراهيم	١٩٨٧	١٩٨٩	٢	٤٧	٢٨٩١
٢١٥	إبراهيم الموجى	١٩٨٩	١٩٩٢	٢	٤٧	٢٨٩٣
٢١٦	خالد الحجر	١٩٩٣	٢٠٠٤	٢	٤٧	٢٨٩٥
٢١٧	تيمور سرى	١٩٩١	١٩٩٤	٢	٤٧	٢٨٩٧
٢١٨	أسماء البكرى	١٩٩١	٢٠٠٠	٢	٤٧	٢٨٩٩
٢١٩	إبراهيم عرايس	١٩٩١	١٩٩٢	٢	٤٧	٢٩٠١
٢٢٠	أنور قوادرى	١٩٩٣	١٩٩٨	٢	٤٧	٢٩٠٣
٢٢١	عصام الشماع	١٩٩٣	١٩٩٦	٢	٤٧	٢٩٠٥
٢٢٢	عبد الحليم النحاس	١٩٩٣	١٩٩٥	٢	٤٧	٢٩٠٧
٢٢٣	إسماعيل مراد	١٩٩٥	١٩٩٨	٢	٤٧	٢٩٠٩
٢٢٤	إيهاب راضى	١٩٩٩	٢٠٠٤	٢	٤٧	٢٩١١

٢٢٥	عادل أديب	١٩٩٨	١٩٩٩	٢	٤٧	٢٩١٣
٢٢٦	أحمد عاطف	٢٠٠٠	٢٠٠٣	٢	٤٧	٢٩١٥
٢٢٧	محمد ياسين	٢٠٠٢	٢٠٠٣	٢	٤٧	٢٩١٧
٢٢٨	حامد سعيد	٢٠٠٠	٢٠٠٤	٢	٤٧	٢٩١٩
٢٢٩	محمد أمين	٢٠٠٠	٢٠٠٥	٢	٤٧	٢٩٢١
٢٣٠	عمرو عرفة	٢٠٠١	٢٠٠٥	٢	٤٧	٢٩٢٣
٢٣١	مجدى الهوارى	٢٠٠١	٢٠٠٥	٢	٤٧	٢٩٢٥
٢٣٢	إيهاب لمعي	٢٠٠٣	٢٠٠٤	٢	٤٧	٢٩٢٧
٢٣٣	أحمد نادر جلال	٢٠٠٣	٢٠٠٥	٢	٤٧	٢٩٢٩
٢٣٤	فيكتور روستو	١٩٢٣	١٩٢٣	١	٤٨	٢٩٣٠
٢٣٥	جاك شوتز	١٩٢٨	١٩٢٨	١	٤٨	٢٩٣١
٢٣٦	روكا	١٩٢٩	١٩٢٩	١	٤٨	٢٩٣٢
٢٣٧	عمر وصفى	١٩٢٩	١٩٢٩	١	٤٨	٢٩٣٣
٢٣٨	إحسان صبرى	١٩٣٠	١٩٣٠	١	٤٨	٢٩٣٤
٢٣٩	محمد صبرى	١٩٣٠	١٩٣٠	١	٤٨	٢٩٣٥
٢٤٠	محمود خليل راشد	١٩٣٢	١٩٣٢	١	٤٨	٢٩٣٦
٢٤١	فاطمة رشدى	١٩٣٣	١٩٣٣	١	٤٨	٢٩٣٧
٢٤٢	محمد بيومى	١٩٣٣	١٩٣٣	١	٤٨	٢٩٣٨
٢٤٣	أمينة محمد	١٩٣٧	١٩٣٧	١	٤٨	٢٩٣٩

٢٤٤	ألكسندر إيتكمان	١٩٣٧	١٩٣٧	١	٤٨	٢٩٤٠
٢٤٥	كليمان مزراحي	١٩٣٧	١٩٣٧	١	٤٨	٢٩٤١
٢٤٦	ل . ناجل	١٩٣٧	١٩٣٧	١	٤٨	٢٩٤٢
٢٤٧	محمد العقاد	١٩٤٠	١٩٤٠	١	٤٨	٢٩٤٣
٢٤٨	توفيق فاروق العقاد	١٩٤٦	١٩٤٦	١	٤٨	٢٩٤٤
٢٤٩	كمال أبو العلا	١٩٤٧	١٩٤٧	١	٤٨	٢٩٤٥
٢٥٠	عبد العزيز حسين	١٩٤٨	١٩٤٨	١	٤٨	٢٩٤٦
٢٥١	صلاح بدرخان	١٩٤٩	١٩٤٩	١	٤٨	٢٩٤٧
٢٥٢	جوفريدو ألسندريني	١٩٤٩	١٩٤٩	١	٤٨	٢٩٤٨
٢٥٣	أحمد خورشيد	١٩٥١	١٩٥١	١	٤٨	٢٩٤٩
٢٥٤	إبراهيم عز الدين	١٩٥١	١٩٥١	١	٤٨	٢٩٥٠
٢٥٥	محمد صالح الكيالي	١٩٥٢	١٩٥٢	١	٤٨	٢٩٥١
٢٥٦	محسن سابو	١٩٥٢	١٩٥٢	١	٤٨	٢٩٥٢
٢٥٧	محمد رحمي	١٩٥٣	١٩٥٣	١	٤٨	٢٩٥٣
٢٥٨	كوستانوف	١٩٥٣	١٩٥٣	١	٤٨	٢٩٥٤
٢٥٩	جلال مصطفى	١٩٥٣	١٩٥٣	١	٤٨	٢٩٥٥
٢٦٠	مصطفى كمال البدري	١٩٥٥	١٩٥٥	١	٤٨	٢٩٥٦
٢٦١	عبد الغني قمر	١٩٥٧	١٩٥٧	١	٤٨	٢٩٥٧
٢٦٢	عبد الحميد زكي	١٩٥٨	١٩٥٨	١	٤٨	٢٩٥٨

٢٦٣	إبراهيم السيد	١٩٥٩	١٩٥٩	١	٤٨	٢٩٥٩
٢٦٤	ليمون كليموفسكى	١٩٥٩	١٩٥٩	١	٤٨	٢٩٦٠
٢٦٥	شريف والي	١٩٦٠	١٩٦٠	١	٤٨	٢٩٦١
٢٦٦	أندرو مارتون	١٩٦١	١٩٦١	١	٤٨	٢٩٦٢
٢٦٧	ألبير نجيب	١٩٦١	١٩٦١	١	٤٨	٢٩٦٣
٢٦٨	حسن توفيق	١٩٦٢	١٩٦٢	١	٤٨	٢٩٦٤
٢٦٩	كوناكاهيرا	١٩٦٣	١٩٦٣	١	٤٨	٢٩٦٥
٢٧٠	ماريو كوستا	١٩٦٤	١٩٦٤	١	٤٨	٢٩٦٦
٢٧١	يوسف عيسى	١٩٦٤	١٩٦٤	١	٤٨	٢٩٦٧
٢٧٢	كمال الشناوى	١٩٦٥	١٩٦٥	١	٤٨	٢٩٦٨
٢٧٣	فاروق عجرمة	١٩٦٥	١٩٦٥	١	٤٨	٢٩٦٩
٢٧٤	أحمد فاروق عطية	١٩٦٥	١٩٦٥	١	٤٨	٢٩٧٠
٢٧٥	فرناندو بالدو	١٩٦٥	١٩٦٥	١	٤٨	٢٩٧١
٢٧٦	ماجدة الصباحى	١٩٦٦	١٩٦٦	١	٤٨	٢٩٧٢
٢٧٧	دنشيو تيسارى	١٩٦٦	١٩٦٦	١	٤٨	٢٩٧٣
٢٧٨	ألفونسو بريشيا	١٩٦٦	١٩٦٦	١	٤٨	٢٩٧٤
٢٧٩	أوزفالدو شيفيرانى	١٩٦٦	١٩٦٦	١	٤٨	٢٩٧٥
٢٨٠	رانودى لاسليمو	١٩٦٧	١٩٦٧	١	٤٨	٢٩٧٦
٢٨١	لويجى سكاتينى	١٩٦٧	١٩٦٧	١	٤٨	٢٩٧٧

٢٨٢	لوتشيانو فونشى	١٩٦٨	١٩٦٨	١	٤٨	٢٩٧٨
٢٨٣	إبراهيم الصحن	١٩٦٨	١٩٦٨	١	٤٨	٢٩٧٩
٢٨٤	ناجى رياض	١٩٩	١٩٦٩	١	٤٨	٢٩٨٠
٢٨٥	إبراهيم الشفنقيرى	١٩٧٠	١٩٧٠	١	٤٨	٢٩٨١
٢٨٦	عبد الحميد الشاذلى	١٩٧٠	١٩٧٠	١	٤٨	٢٩٨٢
٢٨٧	يوسف مرزوق	١٩٧٠	١٩٧٠	١	٤٨	٢٩٨٣
٢٨٨	شفيق شامية	١٩٧١	١٩٧١	١	٤٨	٢٩٨٤
٢٨٩	أمين الحكيم	١٩٧٢	١٩٧٢	١	٤٨	٢٩٨٥
٢٩٠	شادى عبد السلام	١٩٧٥	١٩٧٥	١	٤٨	٢٩٨٦
٢٩١	نورى مهدى	١٩٧٥	١٩٧٥	١	٤٨	٢٩٨٧
٢٩٢	غالب شعث	١٩٧٥	١٩٧٥	١	٤٨	٢٩٨٨
٢٩٣	حسن إسماعيل	١٩٧٥	١٩٧٥	١	٤٨	٢٩٨٩
٢٩٤	صبحى شفيق	١٩٧٧	١٩٧٧	١	٤٨	٢٩٩٠
٢٩٥	طلعت علام	١٩٧٨	١٩٧٨	١	٤٨	٢٩٩١
٢٩٦	يوسف شعبان محمد	١٩٧٨	١٩٧٨	١	٤٨	٢٩٩٢
٢٩٧	عبد الحليم نصر	١٩٨٠	١٩٨٠	١	٤٨	٢٩٩٣
٢٩٨	سمير نوار	١٩٨٠	١٩٨٠	١	٤٨	٢٩٩٤
٢٩٩	مهند الأنصارى	١٩٨٣	١٩٨٣	١	٤٨	٢٩٩٥
٣٠٠	إبراهيم بغدادى	١٩٨٤	١٩٨٤	١	٤٨	٢٩٩٦

٣٠١	فاضل صالح	١٩٨٤	١٩٨٤	١	٤٨	٢٩٩٧
٣٠٢	ناديا سالم	١٩٨٥	١٩٨٥	١	٤٨	٢٩٩٨
٣٠٣	محمد البشير	١٩٨٥	١٩٨٥	١	٤٨	٢٩٩٩
٣٠٤	حسن سيف الدين	١٩٨٦	١٩٨٦	١	٤٨	٣٠٠٠
٣٠٥	هانى يان	١٩٨٦	١٩٨٦	١	٤٨	٣٠٠١
٣٠٦	صلاح حبيب	١٩٨٧	١٩٨٧	١	٤٨	٣٠٠٢
٣٠٧	حاتم راضى	١٩٨٨	١٩٨٨	١	٤٨	٣٠٠٣
٣٠٨	رشاد عبد الغنى	١٩٨٨	١٩٨٨	١	٤٨	٣٠٠٤
٣٠٩	أحمد خضر	١٩٨٨	١٩٨٨	١	٤٨	٣٠٠٥
٣١٠	محمد أسامة	١٩٨٨	١٩٨٨	١	٤٨	٣٠٠٦
٣١١	محسن محيى الدين	١٩٩٠	١٩٩٠	١	٤٨	٣٠٠٧
٣١٢	نبوى عجلان	١٩٩٠	١٩٩٠	١	٤٨	٣٠٠٨
٣١٣	سعيد عكاشة	١٩٩١	١٩٩١	١	٤٨	٣٠٠٩
٣١٤	مؤمن السميحى	١٩٩١	١٩٩١	١	٤٨	٣٠١٠
٣١٥	محمود حنفى	١٩٩٢	١٩٩٢	١	٤٨	٣٠١١
٣١٦	نعمات رشدى	١٩٩٢	١٩٩٢	١	٤٨	٣٠١٢
٣١٧	فاروق الرشيدى	١٩٩٢	١٩٩٢	١	٤٨	٣٠١٣
٣١٨	مجدى محرم	١٩٩٢	١٩٩٢	١	٤٨	٣٠١٤
٣١٩	وحيد مخيمر	١٩٩٢	١٩٩٢	١	٤٨	٣٠١٥

٣٢٠	سعيد شيمى	١٩٩٣	١٩٩٣	١	٤٨	٣٠١٦
٣٢١	أحمد عبد السلام	١٩٩٣	١٩٩٣	١	٤٨	٣٠١٧
٣٢٢	مدحت الشريف	١٩٩٣	١٩٩٣	١	٤٨	٣٠١٨
٣٢٣	طارق التلمسانى	١٩٩٣	١٩٩٣	١	٤٨	٣٠١٩
٣٢٤	شيرين قاسم	١٩٩٤	١٩٩٤	١	٤٨	٣٠٢٠
٣٢٥	أسامة الكرداوى	١٩٩٤	١٩٩٤	١	٤٨	٣٠٢١
٣٢٦	أمالى بهنسى	١٩٩٦	١٩٩٦	١	٤٨	٣٠٢٢
٣٢٧	زكى فطين عبد الوهاب	١٩٩٦	١٩٩٦	١	٤٨	٣٠٢٣
٣٢٨	سيد سعيد	١٩٩٧	١٩٩٧	١	٤٨	٣٠٢٤
٣٢٩	كريم جمال الدين	١٩٩٩	١٩٩٩	١	٤٨	٣٠٢٥
٣٣٠	محمد شعبان	٢٠٠٠	٢٠٠٠	١	٤٨	٣٠٢٦
٣٣١	سامح الباجورى	٢٠٠٠	٢٠٠٠	١	٤٨	٣٠٢٧
٣٣٢	نور الشريف	٢٠٠١	٢٠٠١	١	٤٨	٣٠٢٨
٣٣٣	عاطف حتاتة	٢٠٠١	٢٠٠١	١	٤٨	٣٠٢٩
٣٣٤	أشرف فايق	٢٠٠١	٢٠٠١	١	٤٨	٣٠٣٠
٣٣٥	رائد لبيب	٢٠٠١	٢٠٠١	١	٤٨	٣٠٣١
٣٣٦	يوسف منصور	٢٠٠٢	٢٠٠٢	١	٤٨	٣٠٣٢
٣٣٧	رافى جرجس	٢٠٠٢	٢٠٠٢	١	٤٨	٣٠٣٣
٣٣٨	فهمى الشرقاوى	٢٠٠٢	٢٠٠٢	١	٤٨	٣٠٣٤

٣٣٩	مراد أكتاش	٢٠٠٣	٢٠٠٣	١	٤٨	٣٠٣٥
٣٤٠	هانى خليفة	٢٠٠٣	٢٠٠٣	١	٤٨	٣٠٣٦
٣٤١	أسامة العاصى	٢٠٠٣	٢٠٠٣	١	٤٨	٣٠٣٧
٣٤٢	كاملة أبو زكرى	٢٠٠٤	٢٠٠٤	١	٤٨	٣٠٣٨
٣٤٣	عادل يحيى	٢٠٠٤	٢٠٠٤	١	٤٨	٣٠٣٩
٣٤٤	هالة خليل	٢٠٠٤	٢٠٠٤	١	٤٨	٣٠٤٠
٣٤٥	أكرم فريد	٢٠٠٤	٢٠٠٤	١	٤٨	٣٠٤١
٣٤٦	سعد هنداوى	٢٠٠٤	٢٠٠٤	١	٤٨	٣٠٤٢
٣٤٧	وائل شركس	٢٠٠٤	٢٠٠٤	١	٤٨	٣٠٤٣
٣٤٨	عاطف شكرى	٢٠٠٤	٢٠٠٤	١	٤٨	٣٠٤٤
٣٤٩	شريف صبرى	٢٠٠٥	٢٠٠٥	١	٤٨	٣٠٤٥
٣٥٠	أحمد صالح	٢٠٠٥	٢٠٠٥	١	٤٨	٣٠٤٦
٣٥١	أحمد البدرى	٢٠٠٥	٢٠٠٥	١	٤٨	٣٠٤٧
٣٥٢	عثمان أبو لبن	٢٠٠٥	٢٠٠٥	١	٤٨	٣٠٤٨
٣٥٣	أحمد مكى	٢٠٠٥	٢٠٠٥	١	٤٨	٣٠٤٩
٣٥٤	سامح عبد العزيز	٢٠٠٥	٢٠٠٥	١	٤٨	٣٠٥٠
٣٥٥	محسن أحمد	٢٠٠٥	٢٠٠٥	١	٤٨	٣٠٥١
٣٥٦	سيد عيسوى	٢٠٠٥	٢٠٠٥	١	٤٨	٣٠٥٢
٣٥٧	جمال قاسم	٢٠٠٥	٢٠٠٥	١	٤٨	٣٠٥٣

٣٥٨	ياسر زايد	٢٠٠٥	٢٠٠٥	١	٤٨	٣٠٥٤
٣٥٩	منال الصيفى	٢٠٠٥	٢٠٠٥	١	٤٨	٣٠٥٥
	المجموع			٣٠٥٥		٣٠٥٥

المصدر: فيلموجرافية الدراسة.

ملحق (٩) التوزيع التراكمى لإنتاجية مديرى التصوير من ١٩٢٣ إلى ٢٠٠٥

مسلسل	اسم مدير التصوير	سنة البدء	سنة التوقف	عدد الأفلام	الرتبة	التراكمى
١	وحيد فريد	١٩٤٧	١٩٩٤	١٧٢	١	١٧٢
٢	عبد الحليم نصر	١٩٣٣	١٩٨١	١٣٠	٢	٣٠٢
٣	محمود نصر	١٩٤٢	١٩٩٤	١٢٦	٣	٤٢٨
٤	مصطفى حسن	١٩٤١	١٩٧٠	١٢٥	٤	٥٥٣
٥	كمال كريم	١٩٦٠	١٩٩٥	١١٨	٥	٦٧١
٦	محسن نصر	١٩٦٩	٢٠٠٤	١٠٥	٦	٧٧٦
٧	على خير الله	١٩٦٩	١٩٩٣	٩٩	٧	٨٧٥
٨	سعيد شيمى	١٩٧٦	٢٠٠٥	٩٧	٨	٩٧٢
٩	سمير فرج	١٩٧٥	٢٠٠٥	٩٤	٩	١٠٦٦
١٠	محمد عبد العظيم	١٩٢٩	١٩٦٥	٩٢	١٠	١١٥٨
١١	إبراهيم صالح	١٩٦٩	١٩٩٧	٨٨	١١	١٢٤٦
١٢	عبد العزيز فهمى	١٩٤٦	١٩٨٦	٨٢	١٢	١٣٢٨
١٣	عبد المنعم بهنسى	١٩٦٤	١٩٩٢	٨٢	١٢	١٤١٠
١٤	ألفيزى أورفانيللى	١٩٣٠	١٩٦١	٧٨	١٣	١٤٨٨
١٥	وديد سرى	١٩٤٨	١٩٨٣	٧٤	١٤	١٥٦٢

١٦	برونو سالفي	١٩٤٥	١٩٦٢	٧٢	١٥	١٦٣٤
١٧	كليليو ششيفللي	١٩٤٧	١٩٦٨	٧٠	١٦	١٧٠٤
١٨	فيرى فاركاش	١٩٣٤	١٩٥٢	٦٥	١٧	١٧٦٩
١٩	فيكتور أنطون	١٩٤٧	١٩٧٩	٦٣	١٨	١٨٣٢
٢٠	عصام فريد	١٩٧٠	٢٠٠١	٥٥	١٩	١٨٨٧
٢١	رمزى إبراهيم	١٩٧٠	١٩٩٢	٥٤	٢٠	١٩٤١
٢٢	غنيم بهنسي	١٩٨٢	٢٠٠٢	٥٤	٢٠	١٩٩٥
٢٣	أحمد خورشيد	١٩٤١	١٩٧٤	٥٣	٢١	٢٠٤٨
٢٤	رمسيس مرزوق	١٩٧٣	٢٠٠٥	٥٢	٢٢	٢١٠٠
٢٥	على حسن	١٩٥٨	١٩٨١	٤٣	٢٣	٢١٤٣
٢٦	عادل عبد العظيم	١٩٦٤	١٩٨٨	٤٣	٢٣	٢١٨٦
٢٧	طارق التلمساني	١٩٨٥	٢٠٠٥	٤١	٢٤	٢٢٢٧
٢٨	محمد عمارة	١٩٦٧	١٩٨٦	٤٠	٢٥	٢٢٦٧
٢٩	جوليودى لوكا	١٩٣٢	١٩٥٣	٣٩	٢٦	٢٣٠٦
٣٠	محمد طاهر	١٩٨٣	١٩٩٦	٣٨	٢٧	٢٣٤٤
٣١	مسعود عيسى	١٩٥٢	١٩٧٤	٣٧	٢٨	٢٣٨١
٣٢	سامي بريل	١٩٣٦	١٩٥٢	٣١	٢٩	٢٤١٢
٣٣	محمد خليل	١٩٨٥	٢٠٠٠	٣١	٢٩	٢٤٤٣
٣٤	محسن أحمد	١٩٨٥	٢٠٠٥	٣٠	٣٠	٢٤٧٣

٣٥	كمال عبد العزيز	١٩٩٠	٢٠٠٥	٣٠	٣٠	٢٥٠٣
٣٦	ضياء المهدى	١٩٦٢	١٩٩٥	٢٨	٣١	٢٥٣١
٣٧	رضا السيد	١٩٨٩	٢٠٠١	٢٨	٣١	٢٥٥٩
٣٨	مصطفى إمام	١٩٧١	١٩٨٥	٢٦	٣٢	٢٥٨٥
٣٩	توليو كيارينى	١٩٢٧	١٩٤٠	٢٣	٣٣	٢٦٠٨
٤٠	محمد عسر	١٩٨٦	٢٠٠٠	٢٣	٣٣	٢٦٣١
٤١	محمود فهمى	١٩٦١	١٩٨٣	٢٠	٣٤	٢٦٥١
٤٢	محمود عبد السميع	١٩٨٢	١٩٩٦	١٩	٣٥	٢٦٧٠
٤٣	أحمد عسر	١٩٨٥	١٩٩٢	١٩	٣٥	٢٦٨٩
٤٤	روبير طمبا	١٩٥٠	١٩٧٢	١٨	٣٦	٢٧٠٧
٤٥	ماهر راضى	١٩٧٧	٢٠٠٣	١٨	٣٦	٢٧٢٥
٤٦	سمير بهزان	١٩٩٣	٢٠٠٥	١٧	٣٧	٢٧٤٢
٤٧	هشام سرى	١٩٩٢	٢٠٠٤	١٦	٣٨	٢٧٥٨
٤٨	إبراهيم عادل	١٩٦٠	١٩٦٨	١٥	٣٩	٢٧٧٣
٤٩	جمال التابعى	١٩٦٨	١٩٩٥	١٥	٣٩	٢٧٨٨
٥٠	بريما فيرا	١٩٢٨	١٩٤٠	١٤	٤٠	٢٨٠٢
٥١	جورج سعد	١٩٤٢	١٩٦٥	١٤	٤٠	٢٨١٦
٥٢	أوهان هاجوب	١٩٤٧	١٩٥٧	١٢	٤١	٢٨٢٨
٥٣	مأمون عطا	١٩٨٥	١٩٩٥	١٢	٤١	٢٨٤٠

٥٤	مصطفى عز الدين	١٩٩٧	٢٠٠٥	١٢	٤١	٢٨٥٢
٥٥	أيمن أبو المكارم	١٩٩٥	٢٠٠٥	١١	٤٢	٢٨٦٣
٥٦	فؤاد عبد الملك	١٩٥٣	١٩٦٢	١٠	٤٣	٢٨٧٣
٥٧	جمال عبادة	١٩٦٥	١٩٩١	١٠	٤٣	٢٨٨٣
٥٨	محمد يوسف	١٩٨٥	١٩٩٦	١٠	٤٣	٢٨٩٣
٥٩	إبراهيم شبيب	١٩٤٠	١٩٤٤	٩	٤٤	٢٩٠٢
٦٠	زكريا منصور	١٩٥٤	١٩٦٣	٩	٤٤	٢٩١١
٦١	سعيد بكر	١٩٦٨	١٩٧٥	٩	٤٤	٢٩٢٠
٦٢	عبد اللطيف فهمى	١٩٧٨	١٩٩٦	٩	٤٤	٢٩٢٩
٦٣	سامح سليم	١٩٩٤	٢٠٠٤	٩	٤٤	٢٩٣٨
٦٤	ايهاب محمد على	٢٠٠١	٢٠٠٥	٩	٤٤	٢٩٤٧
٦٥	دافيد كورنيل	١٩٢٩	١٩٤٤	٨	٤٥	٢٩٥٥
٦٦	يوسف كرامة	١٩٤٧	١٩٦٤	٨	٤٥	٢٩٦٣
٦٧	إبراهيم لاما	١٩٣٥	١٩٣٩	٧	٤٦	٢٩٧٠
٦٨	شريف إحسان	١٩٨٧	١٩٩٠	٧	٤٦	٢٩٧٧
٦٩	أحمد عبد العزيز	٢٠٠٠	٢٠٠٤	٧	٤٦	٢٩٨٤
٧٠	حسن مراد	١٩٣٠	١٩٤٤	٦	٤٧	٢٩٩٠
٧١	رشاد سلامة	١٩٤٧	١٩٥١	٦	٤٧	٢٩٩٦
٧٢	ماسيمو دالامانو	١٩٥٠	١٩٥٢	٦	٤٧	٣٠٠٢

٧٣	محمد عز العرب	١٩٥١	١٩٥٩	٦	٤٧	٣٠٠٨
٧٤	إبراهيم شامات	١٩٦٩	١٩٨٥	٦	٤٧	٣٠١٤
٧٥	محمود سابو	١٩٧٦	١٩٩٣	٦	٤٧	٣٠٢٠
٧٦	محمد شفيق	٢٠٠١	٢٠٠٥	٦	٤٧	٣٠٢٦
٧٧	حسن داهش	١٩٤٧	١٩٥٩	٦	٤٧	٣٠٣٢
٧٨	فارس وهبة	١٩٥٥	١٩٦٨	٥	٤٨	٣٠٣٧
٧٩	كمال عيد	١٩٨١	١٩٨٧	٥	٤٨	٣٠٤٢
٨٠	رءوف عبد الخالق	١٩٨٩	١٩٩٢	٥	٤٨	٣٠٤٧
٨١	أمبرتو لانزانو	١٩٤٨	١٩٥٦	٤	٤٩	٣٠٥١
٨٢	والتر هولكمب	١٩٥١	١٩٥٢	٤	٤٩	٣٠٥٥
٨٣	عاطف المهدى	٢٠٠٢	٢٠٠٥	٤	٤٩	٣٠٥٩
٨٤	نزار شاكر	٢٠٠٤	٢٠٠٥	٤	٤٩	٣٠٦٣
٨٥	أحمد المرسى	٢٠٠٤	٢٠٠٥	٣	٥٠	٣٠٦٦
٨٦	محمد بيومى	١٩٢٣	١٩٣٣	٣	٥٠	٣٠٦٩
٨٧	جاستون مادرى	١٩٣٠	١٩٣٢	٣	٥٠	٣٠٧٢
٨٨	جورج بنوا	١٩٣٥	١٩٤٠	٣	٥٠	٣٠٧٥
٨٩	جورج إستيليو	١٩٣٧	١٩٤٢	٣	٥٠	٣٠٧٨
٩٠	مراد فوزى	١٩٦٩	١٩٩٢	٣	٥٠	٣٠٨١
٩١	على الغزولى	١٩٧٠	١٩٨٦	٣	٥٠	٣٠٨٤

٩٢	على رقى	١٩٣٢	١٩٣٣	٢	٥١	٣٠٨٦
٩٣	نيازى مصطفى	١٩٤٦	١٩٤٧	٢	٥١	٣٠٨٨
٩٤	ويلى فيكتورفيتش	١٩٥٠	١٩٥٠	٢	٥١	٣٠٩٠
٩٥	جورج ميلون	١٩٥١	١٩٥١	٢	٥١	٣٠٩٢
٩٦	فاوستو روسى	١٩٦٦	١٩٦٧	٢	٥١	٣٠٩٤
٩٧	ممدوح هلال	١٩٦٩	١٩٧٢	٢	٥١	٣٠٩٦
٩٨	حسن عبد الفتاح	١٩٦٩	١٩٧٢	٢	٥١	٣٠٩٨
٩٩	غسان هارون	١٩٧٠	١٩٧١	٢	٥١	٣١٠٠
١٠٠	رفعت راغب	١٩٧١	١٩٧٢	٢	٥١	٣١٠٢
١٠١	أحمد رمضان	١٩٨٠	١٩٨٠	٢	٥١	٣١٠٤
١٠٢	شوقى على محمد	١٩٨٤	١٩٩٢	٢	٥١	٣١٠٦
١٠٣	برهان حماد	١٩٨٥	١٩٨٦	٢	٥١	٣١٠٨
١٠٤	محمد حمدى	٢٠٠١	٢٠٠٥	٢	٥١	٣١١٠
١٠٥	جمال وهدان	٢٠٠٢	٢٠٠٥	٢	٥١	٣١١٢
١٠٦	وليد نبيل	٢٠٠٣	٢٠٠٤	٢	٥١	٣١١٤
١٠٧	شادى على	٢٠٠٥	٢٠٠٥	٢	٥١	٣١١٦
١٠٨	بدوى تركى	١٩٩٥	٢٠٠٥	٢	٥١	٣١١٨
١٠٩	ممدوح عبد العزيز	٢٠٠٥	٢٠٠٥	٢	٥١	٣١٢٠
١١٠	حسن الهلباوى	١٩٢٧	١٩٢٧	١	٥٢	٣١٢١

١١١	كارلو بوبا	١٩٢٨	١٩٢٨	١	٥٢	٣١٢٢
١١٢	ماير السندسكى	١٩٢٨	١٩٢٨	١	٥٢	٣١٢٣
١١٣	محمود خليل راشد	١٩٣٢	١٩٣٢	١	٥٢	٣١٢٤
١١٤	عبد القادر زكى	١٩٤٨	١٩٤٨	١	٥٢	٣١٢٥
١١٥	سانتونى -	١٩٥٠	١٩٥٠	١	٥٢	٣١٢٦
١١٦	فولى أيليا	١٩٥١	١٩٥١	١	٥٢	٣١٢٧
١١٧	أ . بلاستيروس	١٩٦٠	١٩٦٠	١	٥٢	٣١٢٨
١١٨	أحمد عطية	١٩٦٢	١٩٦٢	١	٥٢	٣١٢٩
١١٩	ماسارو فوجى باياشى	١٩٦٢	١٩٦٢	١	٥٢	٣١٣٠
١٢٠	سيلفيو ماكين	١٩٦٤	١٩٦٤	١	٥٢	٣١٣١
١٢١	هيلموت برجمان	١٩٦٥	١٩٦٥	١	٥٢	٣١٣٢
١٢٢	فرانكو فيلا	١٩٦٦	١٩٦٦	١	٥٢	٣١٣٣
١٢٣	أوزفالدو شيفيراتى	١٩٦٦	١٩٦٦	١	٥٢	٣١٣٤
١٢٤	فيلكس مارتينيز	١٩٦٨	١٩٦٨	١	٥٢	٣١٣٥
١٢٥	جوتسكو	١٩٦٨	١٩٦٨	١	٥٢	٣١٣٦
١٢٦	جورج روميللر	١٩٧١	١٩٧١	١	٥٢	٣١٣٧
١٢٧	شيلنكوف وش بترتشنكو	١٩٧٢	١٩٧٢	١	٥٢	٣١٣٨
١٢٨	يوجواف لمبا	١٩٧٤	١٩٧٤	١	٥٢	٣١٣٩
١٢٩	خالد هارون	١٩٧٥	١٩٧٥	١	٥٢	٣١٤٠

١٣٠	محمد الرواس	١٩٦٩	١٩٦٩	١	٥٢	٣١٤١
١٣١	صلاح كريم	١٩٧٩	١٩٧٩	١	٥٢	٣١٤٢
١٣٢	نسيم ونيس	١٩٨٣	١٩٨٣	١	٥٢	٣١٤٣
١٣٣	على مريتانى	١٩٨٤	١٩٨٤	١	٥٢	٣١٤٤
١٣٤	رجائى عتيق	١٩٨٦	١٩٨٦	١	٥٢	٣١٤٥
١٣٥	محمد برهان	١٩٨٦	١٩٨٦	١	٥٢	٣١٤٦
١٣٦	عبد الحكيم الريماوى	١٩٨٦	١٩٨٦	١	٥٢	٣١٤٧
١٣٧	فريد آدمز	١٩٩٣	١٩٩٣	١	٥٢	٣١٤٨
١٣٨	بيير دوبيية	٢٠٠١	٢٠٠١	١	٥٢	٣١٤٩
١٣٩	ديفيد بوزا	٢٠٠٢	٢٠٠٢	١	٥٢	٣١٥٠
١٤٠	شريف شيمى	٢٠٠٢	٢٠٠٢	١	٥٢	٣١٥١
١٤١	سامى المغربى	٢٠٠٢	٢٠٠٢	١	٥٢	٣١٥٢
١٤٢	مها رشدى	٢٠٠٤	٢٠٠٤	١	٥٢	٣١٥٣
١٤٣	كريس أشبروك	٢٠٠٤	٢٠٠٤	١	٥٢	٣١٥٤
١٤٤	مازن المتجول	٢٠٠٥	٢٠٠٥	١	٥٢	٣١٥٥
١٤٥	وائل درويش	٢٠٠٥	٢٠٠٥	١	٥٢	٣١٥٦
	المجموع			٣١٥٦		٣١٥٦

المصدر: فيلموجرافية الدراسة.

ملحق (١٠) التوزيع التراكمى لإنتاجية المونتيرين من ١٩٢٣ : ٢٠٠٥

م	اسم المونتير	سنة البدء	سنة التوقف	العدد	الرتبة	التراكمى
١	فكرى رستم	١٩٥٩	١٩٩٩	٢٣٧	١	٢٣٧
٢	عبد العزيز فخرى	١٩٦٠	١٩٨٨	١٧٦	٢	٤١٣
٣	رشيدة عبد السلام	١٩٥٨	٢٠٠٤	١٧٣	٣	٥٨٦
٤	سعيد الشيخ	١٩٤٨	١٩٩٧	١٦١	٤	٧٤٧
٥	حسين عفيفى	١٩٥٢	٢٠٠٣	١٥٠	٥	٨٩٧
٦	حسين أحمد	١٩٥٤	١٩٧٨	١٣٥	٦	١٠٣٢
٧	صلاح عبد الرازق	١٩٦٨	٢٠٠٤	١٣٠	٧	١١٦٢
٨	ألبير نجيب	١٩٤٠	١٩٧١	١١٨	٨	١٢٨٠
٩	كمال أبو العلا	١٩٤٩	١٩٩٩	١١٠	٩	١٣٩٠
١٠	جلال مصطفى	١٩٣٧	١٩٨٧	١٠٤	١٠	١٤٩٤
١١	محمد الطباخ	١٩٧٨	١٩٩٦	٩٧	١١	١٥٩١
١٢	عادل منير	١٩٦٩	٢٠٠٥	٩٠	١٢	١٦٨١
١٣	عنايات السايس	١٩٨٣	٢٠٠٣	٧٢	١٣	١٧٥٣
١٤	فتحى داود	١٩٧١	٢٠٠٢	٦٩	١٤	١٨٢٢
١٥	نادية شكرى	١٩٦٥	٢٠٠٢	٦٨	١٥	١٨٩٠

١٦	سلوى بكير	١٩٨١	٢٠٠٣	٥٦	١٦	١٩٤٦
١٧	إميل بحرى	١٩٤٥	١٩٨٥	٥٥	١٧	٢٠٠١
١٨	كمال الشيخ	١٩٤١	١٩٥٢	٥٤	١٧	٢٠٥٥
١٩	حسن محمد حلمى [حسنوف]	١٩٥١	١٩٨٧	٥٢	١٩	٢١٠٧
٢٠	أحمد إسماعيل	١٩٤٢	١٩٧٠	٥٢	١٩	٢١٥٩
٢١	أحمد متولى	١٩٦٩	٢٠٠١	٤٩	٢٠	٢٢٠٨
٢٢	فتحى قاسم	١٩٥٠	١٩٦٩	٤٥	٢١	٢٢٥٣
٢٣	يوسف الملاخ	١٩٨٣	٢٠٠٢	٤١	٢٢	٢٢٩٤
٢٤	إحسان فرغل	١٩٤٤	١٩٥٥	٤١	٢٢	٢٣٣٥
٢٥	عطية عبده	١٩٥٢	١٩٧١	٣٣	٢٣	٢٣٦٨
٢٦	عبد المنعم توفيق	١٩٤٩	١٩٦٠	٣٢	٢٤	٢٤٠٠
٢٧	محمد هاشم	١٩٨٦	٢٠٠٠	٢٩	٢٥	٢٤٢٩
٢٨	علوى فايد	١٩٦٠	٢٠٠٢	٢٨	٢٦	٢٤٥٧
٢٩	مها رشدى	١٩٩٨	٢٠٠٢	٢١	٢٧	٢٤٧٨
٣٠	أميرة فايد	١٩٤٢	١٩٦١	٢١	٢٧	٢٤٩٩
٣١	معتز الكاتب	١٩٩٩	٢٠٠٥	٢٠	٢٨	٢٥١٩
٣٢	محمد عباس	١٩٥٠	١٩٦٠	١٩	٢٩	٢٥٣٨
٣٣	نجيب عرفة	١٩٤٦	١٩٦١	١٩	٢٩	٢٥٥٧
٣٤	طلعت فيظى	١٩٨٧	٢٠٠٠	١٨	٣٠	٢٥٧٥

٣٥	صلاح بسيونى	١٩٨٤	٢٠٠٠	١٦	٣١	٢٥٩١
٣٦	مارى كوينى	١٩٢٩	١٩٤٦	١٦	٣١	٢٦٠٧
٣٧	مارى شماس	١٩٤٥	١٩٥١	١٥	٣٢	٢٦٢٢
٣٨	مصطفى مختار	١٩٤٨	١٩٦٥	١٥	٣٢	٢٦٣٧
٣٩	صلاح خليل	١٩٦٨	٢٠٠٤	١٥	٣٢	٢٦٥٢
٤٠	توجو مزراحى	١٩٣٥	١٩٤٤	١٥	٣٢	٢٦٦٧
٤١	هنرى بركات	١٩٣٥	١٩٤٨	١٤	٣٣	٢٦٨١
٤٢	أحمد داود	١٩٩٥	٢٠٠١	١٢	٣٤	٢٦٩٣
٤٣	صلاح أبوسيف	١٩٤٢	١٩٤٦	١٢	٣٤	٢٧٠٥
٤٤	جميل عبد العزيز	١٩٥١	١٩٧٢	١١	٣٥	٢٧١٦
٤٥	حلمى صادق	١٩٥٣	١٩٧١	١١	٣٥	٢٧٢٧
٤٦	ريمون قربة	١٩٤٩	١٩٥٢	١١	٣٥	٢٧٣٨
٤٧	خالد مرعى	٢٠٠٠	٢٠٠٤	١١	٣٥	٢٧٤٩
٤٨	محمد ابراهيم	١٩٨٦	١٩٩٥	١٠	٣٦	٢٧٥٩
٤٩	محيى عبد الجواد	١٩٦٩	١٩٧٣	١٠	٣٦	٢٧٦٩
٥٠	منى ربيع	١٩٩٨	٢٠٠٥	١٠	٣٦	٢٧٧٩
٥١	محمد البهى	١٩٧٦	١٩٨٥	٩	٣٧	٢٧٨٨
٥٢	وفيقة أبوجبل	١٩٤٥	١٩٥٢	٩	٣٧	٢٧٩٧
٥٣	عاطف صبرى	١٩٦٠	١٩٧٩	٨	٣٨	٢٨٠٥

٥٤	سيد عبد المحسن	١٩٩٧	٢٠٠٥	٧	٣٩	٢٨١٢
٥٥	دينا فاروق	٢٠٠٠	٢٠٠٥	٧	٣٩	٢٨١٩
٥٦	سيد بسيونى	١٩٥٤	١٩٨٣	٧	٣٩	٢٨٢٦
٥٧	رحمة منتصر	١٩٨٨	١٩٩٦	٦	٤٠	٢٨٣٢
٥٨	شريف فيظى	١٩٦٩	١٩٧٧	٦	٤٠	٢٨٣٨
٥٩	ماجد مجدى	٢٠٠٢	٢٠٠٥	٦	٤٠	٢٨٤٤
٦٠	فاهى بويدجاين	١٩٣٧	١٩٤٧	٥	٤١	٢٨٤٩
٦١	نيازى مصطفى	١٩٣٦	١٩٨٠	٥	٤١	٢٨٥٤
٦٢	أوديث موصلى	١٩٤٨	١٩٥٠	٤	٤٢	٢٨٥٨
٦٣	جمال مدكور	١٩٣٧	١٩٤٢	٤	٤٢	٢٨٦٢
٦٤	كمال الدين فهمى	١٩٥٣	١٩٦١	٤	٤٢	٢٨٦٦
٦٥	محمد كريم	١٩٢٨	١٩٤٠	٤	٤٢	٢٨٧٠
٦٦	نبيل دراز	١٩٨٩	١٩٩٤	٤	٤٢	٢٨٧٤
٦٧	هدى المهدية	١٩٥٠	١٩٥٥	٤	٤٢	٢٨٧٨
٦٨	رشاد سلامة	١٩٤٧	١٩٥١	٤	٤٢	٢٨٨٢
٦٩	رباب عبد اللطيف	٢٠٠١	٢٠٠٥	٤	٤٢	٢٨٨٦
٧٠	داليا الناصر	٢٠٠١	٢٠٠٤	٤	٤٢	٢٨٩٠
٧١	منار حسنى	٢٠٠٥	٢٠٠٥	٤	٤٢	٢٨٩٤
٧٢	نعمات فايد	١٩٤٦	١٩٥٢	٤	٤٢	٢٨٩٨

٧٣	إبراهيم عرايس	١٩٧١	١٩٧٣	٣	٤٣	٢٩٠١
٧٤	بدرلاما	١٩٤٠	١٩٤١	٣	٤٣	٢٩٠٤
٧٥	عبد الحميد عبد الفتاح	١٩٤٧	١٩٤٩	٣	٤٣	٢٩٠٧
٧٦	فتحى صالح	١٩٥٦	١٩٥٩	٣	٤٣	٢٩١٠
٧٧	محمد السيد	١٩٨٣	١٩٨٧	٣	٤٣	٢٩١٣
٧٨	ميشال تامر	١٩٧٢	١٩٨٥	٣	٤٣	٢٩١٦
٧٩	أحمد عبد الله	٢٠٠٢	٢٠٠٥	٣	٤٣	٢٩١٩
٨٠	داليا هلال	٢٠٠٠	٢٠٠٥	٣	٤٣	٢٩٢٢
٨١	شريف عزت	١٩٩٨	٢٠٠٥	٣	٤٣	٢٩٢٥
٨٢	ألفيزى أورفانيللى	١٩٣٨	١٩٣٩	٣	٤٣	٢٩٢٨
٨٣	إبراهيم لاما	١٩٣٥	١٩٤٨	٣	٤٣	٢٩٣١
٨٤	إستيفان روستى	١٩٢٧	١٩٤٢	٣	٤٣	٢٩٣٤
٨٥	بدر عبد الله	١٩٤٢	١٩٤٧	٣	٤٣	٢٩٣٧
٨٦	بهيجة حافظ	١٩٤٦	١٩٤٧	٢	٤٤	٢٩٣٩
٨٧	تامر عزت	٢٠٠٠	٢٠٠١	٢	٤٤	٢٩٤١
٨٨	حسن رضا	١٩٤٦	١٩٤٧	٢	٤٤	٢٩٤٣
٨٩	حلمى حسن الجناينى	١٩٥٩	١٩٦٢	٢	٤٤	٢٩٤٥
٩٠	سيد عيسى	١٩٦٧	١٩٨٣	٢	٤٤	٢٩٤٧
٩١	صفاء الليثى	١٩٩٢	١٩٩٣	٢	٤٤	٢٩٤٩

٩٢	عبد الحليم نصر	١٩٤٦	١٩٨٠	٢	٤٤	٢٩٥١
٩٣	عبد الله ابراهيم	١٩٥١	١٩٥١	٢	٤٤	٢٩٥٣
٩٤	مارسيل صالح	١٩٤٩	١٩٨٦	٢	٤٤	٢٩٥٥
٩٥	ولاء صلاح الدين	١٩٦٢	١٩٦٢	٢	٤٤	٢٩٥٧
٩٦	هايدى مجد الدين	٢٠٠٣	٢٠٠٥	٢	٤٤	٢٩٥٩
٩٧	ماريو فولبى	١٩٣٥	١٩٣٦	٢	٤٤	٢٩٦١
٩٨	أنجا وميلا	١٩٥٠	١٩٥١	٢	٤٤	٢٩٦٣
٩٩	مروان عكاوى	١٩٧٤	١٩٧٥	٢	٤٤	٢٩٦٥
١٠٠	لوك بارنيه	١٩٨٥	١٩٨٦	٢	٤٤	٢٩٦٧
١٠١	دعاء فاضل	٢٠٠٠	٢٠٠٥	٢	٤٤	٢٩٦٩
١٠٢	خالد الشقرا	١٩٩٩	٢٠٠٣	٢	٤٤	٢٩٧١
١٠٣	كمال سليم	١٩٣٧	١٩٣٩	٢	٤٤	٢٩٧٣
١٠٤	أحمد جلال	١٩٤١	١٩٤١	١	٤٥	٢٩٧٤
١٠٥	أحمد عبد الفتاح	١٩٤٧	١٩٤٧	١	٤٥	٢٩٧٥
١٠٦	إكلير بتراج	١٩٣٢	١٩٣٢	١	٤٥	٢٩٧٦
١٠٧	أمينة محمد	١٩٣٧	١٩٣٧	١	٤٥	٢٩٧٧
١٠٨	إيمان شكرى	١٩٨٦	١٩٨٦	١	٤٥	٢٩٧٨
١٠٩	بهاء النقاش	١٩٨٢	١٩٨٢	١	٤٥	٢٩٧٩
١١٠	حسن عبد الوهاب	١٩٤٥	١٩٤٥	١	٤٥	٢٩٨٠

١١١	حلمي الجندى	١٩٦٤	١٩٦٤	١	٤٥	٢٩٨١
١١٢	سعد نديم	١٩٤٦	١٩٤٦	١	٤٥	٢٩٨٢
١١٣	سعيد عبد الله	١٩٧٦	١٩٧٦	١	٤٥	٢٩٨٣
١١٤	عباس أحمد	١٩٤٧	١٩٤٧	١	٤٥	٢٩٨٤
١١٥	عباس عثمان	١٩٥٣	١٩٥٣	١	٤٥	٢٩٨٥
١١٦	عبد العليم خطاب	١٩٤٨	١٩٤٨	١	٤٥	٢٩٨٦
١١٧	عزيزة أمير	١٩٢٧	١٩٢٧	١	٤٥	٢٩٨٧
١١٨	عمر جميعي	١٩٤٨	١٩٤٨	١	٤٥	٢٩٨٨
١١٩	فؤاد الطوخي	١٩٥٣	١٩٥٣	١	٤٥	٢٩٨٩
١٢٠	محمد الزرقا	١٩٦٧	١٩٦٧	١	٤٥	٢٩٩٠
١٢١	محمد بيومى	١٩٣٣	١٩٣٣	١	٤٥	٢٩٩١
١٢٢	محمد نبيه	١٩٦١	١٩٦١	١	٤٥	٢٩٩٢
١٢٣	محمود خليل راشد	١٩٣١	١٩٣١	١	٤٥	٢٩٩٣
١٢٤	مشيرة عفيفى	١٩٨٣	١٩٨٣	١	٤٥	٢٩٩٤
١٢٥	مصطفى كمال البدوى	١٩٥٠	١٩٥٠	١	٤٥	٢٩٩٥
١٢٦	منى الأرناؤوطى	١٩٨٨	١٩٨٨	١	٤٥	٢٩٩٦
١٢٧	يحيي العدوى	١٩٥٥	١٩٥٥	١	٤٥	٢٩٩٧
١٢٨	ألكسندر فاركاش	١٩٣٥	١٩٣٥	١	٤٥	٢٩٩٨
١٢٩	بروسبيرى	١٩٣٥	١٩٣٥	١	٤٥	٢٩٩٩

١٣٠	توليو كياريني	١٩٣٦	١٩٣٦	١	٤٥	٣٠٠٠
١٣١	فؤاد الجزايرلي	١٩٣٩	١٩٣٩	١	٤٥	٣٠٠١
١٣٢	توتو فايد	١٩٥٣	١٩٥٣	١	٤٥	٣٠٠٢
١٣٣	أنطونيو رامبرية	١٩٥٩	١٩٥٩	١	٤٥	٣٠٠٣
١٣٤	صاحب حداد	١٩٧٠	١٩٧٠	١	٤٥	٣٠٠٤
١٣٥	ك . كوترى	١٩٧٤	١٩٧٤	١	٤٥	٣٠٠٥
١٣٦	جولي شيرلي	١٩٩٣	١٩٩٣	١	٤٥	٣٠٠٦
١٣٧	كريستا يونسكو	١٩٩٣	١٩٩٣	١	٤٥	٣٠٠٧
١٣٨	آلان روبرتس	٢٠٠٢	٢٠٠٢	١	٤٥	٣٠٠٨
١٣٩	الموجي الصغير	٢٠٠٢	٢٠٠٢	١	٤٥	٣٠٠٩
١٤٠	نفيسة خليل	٢٠٠٢	٢٠٠٢	١	٤٥	٣٠١٠
١٤١	سعيد المباشر	٢٠٠٣	٢٠٠٣	١	٤٥	٣٠١١
١٤٢	منار حسين	٢٠٠٤	٢٠٠٤	١	٤٥	٣٠١٢
١٤٣	عاطف المهدى	٢٠٠٤	٢٠٠٤	١	٤٥	٣٠١٣
١٤٤	إيهاب راضي	٢٠٠٤	٢٠٠٤	١	٤٥	٣٠١٤
١٤٥	نسرين فهيم	٢٠٠٥	٢٠٠٥	١	٤٥	٣٠١٥
١٤٦	عمرو صلاح الدين	٢٠٠٥	٢٠٠٥	١	٤٥	٣٠١٦
١٤٧	غادة عز	٢٠٠٥	٢٠٠٥	١	٤٥	٣٠١٧
	المجموع			٣٠١٧		٣٠١٧

المصدر: فيلموجرافية الدراسة.

ملحق (١١) التوزيع التراكمى لكتاب السيناريو حسب الإنتاجية من ١٩٢٣ : ٢٠٠٥.

م	اسم كاتب السيناريو	بدأ	توقف	عدد الأفلام	الرتبة	التراكمى
١	عبد الحى أديب	١٩٥٨	٢٠٠٢	٨٧	١	٨٧
٢	محمد مصطفى سامى	١٩٥١	١٩٨٤	٧٦	٢	١٦٣
٣	فيصل ندا	١٩٦٨	١٩٩٥	٧٥	٣	٢٣٨
٤	مصطفى محرم	١٩٦٦	٢٠٠٢	٧٢	٤	٣١٠
٥	على الزرقانى	١٩٤٨	١٩٨١	٥٥	٥	٣٦٥
٦	محمد عثمان	١٩٥٥	١٩٨٧	٥٤	٦	٤١٩
٧	هنرى بركات	١٩٤٢	١٩٨٤	٥٣	٧	٤٧٢
٨	نيازى مصطفى	١٩٣٧	١٩٨٣	٥١	٨	٥٢٣
٩	السيد بدير	١٩٥٠	١٩٧٩	٥١	٨	٥٧٤
١٠	محمد أبو يوسف	١٩٥٩	١٩٨٥	٥٠	٩	٦٢٤
١١	يوسف جوهر	١٩٤٧	١٩٩٥	٤٦	١٠	٦٧٠
١٢	أبو السعود الإبيارى	١٩٤٥	١٩٧٠	٤٥	١١	٧١٥
١٣	أحمد صالح	١٩٧٠	١٩٩٨	٤٣	١٢	٧٥٨
١٤	بشير الديك	١٩٧٩	٢٠٠٠	٤١	١٣	٧٩٩
١٥	أحمد عبد الوهاب	١٩٦٥	١٩٩١	٣٩	١٤	٨٣٨

١٦	وحيد حامد	١٩٧٧	٢٠٠٥	٣٨	١٥	٨٧٦
١٧	عباس كامل	١٩٤٦	١٩٧٧	٣٨	١٥	٩١٤
١٨	حسين فوزى	١٩٣٩	١٩٦٢	٣٨	١٥	٩٥٢
١٩	حسين حلمى المهندس	١٩٥٠	١٩٨٧	٣٧	١٦	٩٨٩
٢٠	فاروق صبرى	١٩٦٥	١٩٩٩	٣٣	١٧	١٠٢٢
٢١	بهجت قمر	١٩٦٠	١٩٩٠	٣٣	١٧	١٠٥٥
٢٢	توجو مزراحى	١٩٣٠	١٩٤٦	٣٣	١٧	١٠٨٨
٢٣	يوسف عيسى	١٩٥٠	١٩٧٢	٣٢	١٨	١١٢٠
٢٤	أحمد بدرخان	١٩٣٦	١٩٥٥	٣٢	١٨	١١٥٢
٢٥	يوسف وهبى	١٩٣٥	١٩٦٣	٣١	١٩	١١٨٣
٢٦	نبيل علام	١٩٦٣	١٩٩٣	٣٠	٢٠	١٢١٣
٢٧	السيد زيادة	١٩٣٩	١٩٧٦	٣٠	٢٠	١٢٤٣
٢٨	رفيق الصبان	١٩٧٤	٢٠٠٤	٣٠	٢٠	١٢٧٣
٢٩	عز الدين ذو الفقار	١٩٤٧	١٩٦٢	٢٨	٢١	١٣٠١
٣٠	صبرى عزت	١٩٥٩	١٩٨١	٢٧	٢٢	١٣٢٨
٣١	ناصر حسين	١٩٦٦	١٩٩٤	٢٥	٢٣	١٣٥٣
٣٢	محمد عبد الجواد	١٩٤٣	١٩٦٦	٢٤	٢٤	١٣٧٧
٣٣	حسن الإمام	١٩٤٧	١٩٨٠	٢٣	٢٥	١٤٠٠
٣٤	بسيونى عثمان	١٩٨٩	٢٠٠٢	٢٣	٢٥	١٤٢٣

٣٥	إبراهيم عمارة	١٩٤٢	١٩٦٠	٢٢	٢٦	١٤٤٥
٣٦	صلاح أبوسيف	١٩٤٦	٢٠٠٢	٢٢	٢٦	١٤٦٧
٣٧	شريف المنياوى	١٩٧٦	٢٠٠٠	٢٢	٢٦	١٤٨٩
٣٨	إبراهيم لاما	١٩٢٨	١٩٥١	٢١	٢٧	١٥١٠
٣٩	محمود ذو الفقار	١٩٤٠	١٩٦٢	٢١	٢٧	١٥٣١
٤٠	عبد العزيز سلام	١٩٤٧	١٩٨٢	٢١	٢٧	١٥٥٢
٤١	عدلى المولد	١٩٦٢	١٩٧٦	٢١	٢٧	١٥٧٣
٤٢	رأفت الميهى	١٩٦٧	٢٠٠١	٢١	٢٧	١٥٩٤
٤٣	نجيب محفوظ	١٩٤٧	١٩٧٨	٢٠	٢٨	١٦١٤
٤٤	حلمى رفلة	١٩٤٨	١٩٦٢	٢٠	٢٨	١٦٣٤
٤٥	محمود أبوزيد	١٩٧١	٢٠٠٠	٢٠	٢٨	١٦٥٤
٤٦	عبد الفتاح حسن	١٩٣٧	١٩٥٠	١٩	٢٩	١٦٧٣
٤٧	محمد كامل حسن	١٩٤٩	١٩٦٤	١٩	٢٩	١٦٩٢
٤٨	فاروق سعيد	١٩٦٢	١٩٩٣	١٩	٢٩	١٧١١
٤٩	سمير عبد العظيم	١٩٧٦	١٩٩٦	١٩	٢٩	١٧٣٠
٥٠	أحمد جلال	١٩٣٣	١٩٤٧	١٨	٣٠	١٧٤٨
٥١	ماهر إبراهيم	١٩٧٩	١٩٩٥	١٨	٣٠	١٧٦٦
٥٢	محمد كريم	١٩٣٠	١٩٥٩	١٧	٣١	١٧٨٣
٥٣	حسين صدقى	١٩٤٣	١٩٦١	١٧	٣١	١٨٠٠

٥٤	يوسف شاهين	١٩٥٢	٢٠٠٤	١٧	٣١	١٨١٧
٥٥	حسن الصيفي	١٩٥٣	١٩٨٧	١٧	٣١	١٨٣٤
٥٦	يس إسماعيل يس	١٩٧٨	١٩٩٦	١٧	٣١	١٨٥١
٥٧	فؤاد الجزايرلي	١٩٣٦	١٩٥٤	١٦	٣٢	١٨٦٧
٥٨	أنور وجدي	١٩٤٥	١٩٥٤	١٦	٣٢	١٨٨٣
٥٩	حسن رمزي	١٩٤٧	١٩٧٨	١٦	٣٢	١٨٩٩
٦٠	عزيزة أمير	١٩٢٩	١٩٥٢	١٥	٣٣	١٩١٤
٦١	زهير بكير	١٩٥٤	١٩٧٤	١٥	٣٣	١٩٢٩
٦٢	إبراهيم الموجي	١٩٧٠	١٩٩٩	١٥	٣٣	١٩٤٤
٦٣	مدحت السباعي	١٩٧٩	٢٠٠٠	١٥	٣٣	١٩٥٩
٦٤	حسن رضا	١٩٤٨	١٩٧٢	١٤	٣٤	١٩٧٣
٦٥	محمود إسماعيل	١٩٤٨	١٩٦٥	١٤	٣٤	١٩٨٧
٦٦	سيف الدين شوكت	١٩٤٩	١٩٨٠	١٤	٣٤	٢٠٠١
٦٧	أحمد ثروت	١٩٦٨	١٩٨٧	١٤	٣٤	٢٠١٥
٦٨	محمد الحموي	١٩٨٦	١٩٩٥	١٤	٣٤	٢٠٢٩
٦٩	كامل التلمساني	١٩٤٥	١٩٦٩	١٣	٣٥	٢٠٤٢
٧٠	كمال سليم	١٩٣٧	١٩٤٥	١٣	٣٥	٢٠٥٥
٧١	عيسى كرامة	١٩٥٢	١٩٨٧	١٣	٣٥	٢٠٦٨
٧٢	نيروز عبد الملك	١٩٥٥	١٩٧٥	١٣	٣٥	٢٠٨١

٧٣	وجيه نجيب	١٩٥٨	١٩٨٤	١٣	٣٥	٢٠٩٤
٧٤	سعيد محمد	١٩٨٢	١٩٩٢	١٣	٣٥	٢١٠٧
٧٥	محمد الباسوسى	١٩٨٧	١٩٩٩	١٣	٣٥	٢١٢٠
٧٦	أحمد البيه	١٩٩٠	٢٠٠٥	١٣	٣٥	٢١٣٣
٧٧	أحمد كامل حفناوى	١٩٤٦	١٩٧٥	١٢	٣٦	٢١٤٥
٧٨	جمال مدكور	١٩٤٢	١٩٥٤	١٢	٣٦	٢١٥٧
٧٩	كمال عطية	١٩٥٠	١٩٩٠	١٢	٣٦	٢١٦٩
٨٠	يوسف السباعى	١٩٥٧	١٩٨٠	١٢	٣٦	٢١٨١
٨١	فريد شوقى	١٩٥٨	١٩٩١	١٢	٣٦	٢١٩٣
٨٢	يوسف فرنسيس	١٩٦٥	١٩٩٤	١٢	٣٦	٢٢٠٥
٨٣	أنور عبد الله	١٩٦٦	١٩٦٦	١٢	٣٦	٢٢١٧
٨٤	مدحت العدل	١٩٩٣	٢٠٠٣	١٢	٣٦	٢٢٢٩
٨٥	أحمد عبد الله	١٩٩٩	٢٠٠٥	١٢	٣٦	٢٢٤١
٨٦	حسن حلمى	١٩٤٦	١٩٥٣	١١	٣٧	٢٢٥٢
٨٧	أحمد كامل مرسى	١٩٣٩	١٩٥٤	١١	٣٧	٢٢٦٣
٨٨	عبد الفتاح السيد	١٩٥٠	١٩٧٠	١١	٣٧	٢٢٧٤
٨٩	أمين يوسف غراب	١٩٥٥	١٩٧٠	١١	٣٧	٢٢٨٥
٩٠	محمود صبحى	١٩٥٦	١٩٧١	١١	٣٧	٢٢٩٦
٩١	سعد عرفة	١٩٦٠	١٩٩٥	١١	٣٧	٢٣٠٧

٩٢	سعد الدين وهبه	١٩٦٣	١٩٨٦	١١	٣٧	٢٣١٨
٩٣	ماجدة خير الله	١٩٨٧	٢٠٠٣	١١	٣٧	٢٣٢٩
٩٤	حسن توفيق	١٩٥٠	١٩٦٢	١٠	٣٨	٢٣٣٩
٩٥	حسام الدين مصطفى	١٩٥٦	١٩٩٣	١٠	٣٨	٢٣٤٩
٩٦	ممدوح الليثى	١٩٦٩	١٩٦٩	١٠	٣٨	٢٣٥٩
٩٧	عاطف رزق	١٩٨٣	١٩٩١	١٠	٣٨	٢٣٦٩
٩٨	صلاح فؤاد	١٩٨٤	٢٠٠٣	١٠	٣٨	٢٣٧٩
٩٩	لينين الرملى	١٩٨٥	٢٠٠٢	١٠	٣٨	٢٣٨٩
١٠٠	محمد خليل الزهار	١٩٨٨	٢٠٠٥	١٠	٣٨	٢٣٩٩
١٠١	عصام الشماع	١٩٨٩	٢٠٠١	١٠	٣٨	٢٤٠٩
١٠٢	عمر جميعى	١٩٤٣	١٩٥١	٩	٣٩	٢٤١٨
١٠٣	أحمد ضياء الدين	١٩٥٣	١٩٦٨	٩	٣٩	٢٤٢٧
١٠٤	فايق إسماعيل	١٩٦٢	١٩٨٦	٩	٣٩	٢٤٣٦
١٠٥	يوسف عوف	١٩٦٨	١٩٨٤	٩	٣٩	٢٤٤٥
١٠٦	سعيد مرزوق	١٩٧١	١٩٩٧	٩	٣٩	٢٤٥٤
١٠٧	أحمد عبد السلام	١٩٧٨	١٩٩٣	٩	٣٩	٢٤٦٣
١٠٨	فايز غالى	١٩٧٨	٢٠٠٠	٩	٣٩	٢٤٧٢
١٠٩	وصفى درويش	١٩٧٨	١٩٩٤	٩	٣٩	٢٤٨١
١١٠	عصام الجمبلاطى	١٩٨٣	١٩٩٢	٩	٣٩	٢٤٩٠

١١١	ابراهيم مسعود	١٩٨٥	٢٠٠٣	٩	٣٩	٢٤٩٩
١١٢	إستيفان روستى	١٩٢٧	١٩٤٥	٨	٤٠	٢٥٠٧
١١٣	فطين عبد الوهاب	١٩٤٨	١٩٥٦	٨	٤٠	٢٥١٥
١١٤	كامل عبد السلام	١٩٥٥	١٩٧٥	٨	٤٠	٢٥٢٣
١١٥	كمال صلاح الدين	١٩٦٧	١٩٨٩	٨	٤٠	٢٥٣١
١١٦	مصطفى كامل	١٩٧٢	١٩٨٢	٨	٤٠	٢٥٣٩
١١٧	يحيى العلمى	١٩٧٣	١٩٨٥	٨	٤٠	٢٥٤٧
١١٨	محسن زايد	١٩٧٣	٢٠٠٥	٨	٤٠	٢٥٥٥
١١٩	سلامة حسن	١٩٨٢	٢٠٠٠	٨	٤٠	٢٥٦٣
١٢٠	يوسف معاطى	١٩٩٤	٢٠٠٥	٨	٤٠	٢٥٧١
١٢١	أحمد سالم	١٩٣٩	١٩٥٠	٧	٤١	٢٥٧٨
١٢٢	عبد الوارث عسر	١٩٥٢	١٩٥٨	٧	٤١	٢٥٨٥
١٢٣	جليل البندارى	١٩٥٤	١٩٦٣	٧	٤١	٢٥٩٢
١٢٤	على سالم	١٩٧٠	١٩٨٠	٧	٤١	٢٥٩٩
١٢٥	عبد الجواد يوسف	١٩٨٥	١٩٩٥	٧	٤١	٢٦٠٦
١٢٦	صموئيل توفيق	١٩٨٦	١٩٩٤	٧	٤١	٢٦١٣
١٢٧	ماهر عواد	١٩٨٧	٢٠٠٢	٧	٤١	٢٦٢٠
١٢٨	ابراهيم عزقلانى	١٩٨٨	١٩٩٢	٧	٤١	٢٦٢٧
١٢٩	بلال فضل	٢٠٠٢	٢٠٠٥	٧	٤١	٢٦٣٤

١٣٠	جيانى فيرنتشو	١٩٥٠	١٩٥٢	٦	٤٢	٢٦٤٠
١٣١	كمال الشيخ	١٩٥٠	١٩٦٣	٦	٤٢	٢٦٤٦
١٣٢	إسماعيل حسن	١٩٥٣	٢٠٠٠	٦	٤٢	٢٦٥٢
١٣٣	إسماعيل القاضى	١٩٦٠	١٩٦٩	٦	٤٢	٢٦٥٨
١٣٤	حسين عبد النبى	١٩٦١	١٩٧٠	٦	٤٢	٢٦٦٤
١٣٥	سمير نوار	١٩٧٢	١٩٨٠	٦	٤٢	٢٦٧٠
١٣٦	محمد وديع الشامى	١٩٨٢	١٩٨٨	٦	٤٢	٢٦٧٦
١٣٧	رعوف حلمى	١٩٨١	١٩٩٤	٦	٤٢	٢٦٨٢
١٣٨	داود عبد السيد	١٩٨٥	٢٠٠١	٦	٤٢	٢٦٨٨
١٣٩	أحمد عبد الرحمن	١٩٨٥	١٩٩٣	٦	٤٢	٢٦٩٤
١٤٠	إبراهيم الجروانى	١٩٨٧	١٩٩٣	٦	٤٢	٢٧٠٠
١٤١	جمال حمدى	١٩٥٢	١٩٥٦	٥	٤٣	٢٧٠٥
١٤٢	عاطف سالم	١٩٥٣	١٩٧٧	٥	٤٣	٢٧١٠
١٤٣	توفيق صالح	١٩٥٥	١٩٦٩	٥	٤٣	٢٧١٥
١٤٤	عبد الحميد جودة السحار	١٩٥٦	١٩٧١	٥	٤٣	٢٧٢٠
١٤٥	كمال إسماعيل	١٩٥٨	١٩٧٧	٥	٤٣	٢٧٢٥
١٤٦	طلبة رضوان	١٩٦٠	١٩٦٤	٥	٤٣	٢٧٣٠
١٤٧	فتحى زكى	١٩٦١	١٩٦٧	٥	٤٣	٢٧٣٥
١٤٨	لوسيان لامبرت	١٩٦١	١٩٦٣	٥	٤٣	٢٧٤٠

١٤٩	أحمد الملا	١٩٦٤	١٩٧١	٥	٤٣	٢٧٤٥
١٥٠	عصمت خليل	١٩٦٦	١٩٨٢	٥	٤٣	٢٧٥٠
١٥١	صبرى موسى	١٩٦٨	١٩٨٣	٥	٤٣	٢٧٥٥
١٥٢	عاصم توفيق	١٩٧٢	١٩٩٠	٥	٤٣	٢٧٦٠
١٥٣	كوثر هيكل	١٩٧٢	٢٠٠١	٥	٤٣	٢٧٦٥
١٥٤	صلاح جاهين	١٩٧٢	١٩٧٩	٥	٤٣	٢٧٧٠
١٥٥	سيد موسى	١٩٧٧	١٩٨٣	٥	٤٣	٢٧٧٥
١٥٦	ضحى نجدى حافظ	١٩٧٨	١٩٩٣	٥	٤٣	٢٧٨٠
١٥٧	أحمد النحاس	١٩٨٤	١٩٩٤	٥	٤٣	٢٧٨٥
١٥٨	يسرى نصر الله	١٩٨٥	٢٠٠٠	٥	٤٣	٢٧٩٠
١٥٩	عاطف بشاى	١٩٨٥	١٩٩٥	٥	٤٣	٢٧٩٥
١٦٠	محسن الجلاد	١٩٩١	٢٠٠٤	٥	٤٣	٢٨٠٠
١٦١	خالد يوسف	١٩٩٤	٢٠٠٥	٥	٤٣	٢٨٠٥
١٦٢	بهاء الدين شرف	١٩٥٠	١٩٥٥	٤	٤٤	٢٨٠٩
١٦٣	عبد الرحمن الخميسى	١٩٥٩	١٩٧٧	٤	٤٤	٢٨١٣
١٦٤	عبد المنعم مدبولى	١٩٦٠	١٩٧٠	٤	٤٤	٢٨١٧
١٦٥	عبد الرحمن شريف	١٩٦٢	١٩٧٦	٤	٤٤	٢٨٢١
١٦٦	وفية خيرى	١٩٦٢	١٩٧٧	٤	٤٤	٢٨٢٥
١٦٧	إبراهيم الوردانى	١٩٦٤	١٩٨٥	٤	٤٤	٢٨٢٩

١٦٨	محمد سلمان	١٩٦٩	١٩٨٥	٤	٤٤	٢٨٣٣
١٦٩	ممدوح شكرى	١٩٦٩	١٩٧٥	٤	٤٤	٢٨٣٧
١٧٠	فتحى أبو الفضل	١٩٥٤	١٩٦٠	٤	٤٤	٢٨٤١
١٧١	أنور عبد الملك	١٩٦٤	١٩٨٤	٤	٤٤	٢٨٤٥
١٧٢	رمضان خليفة	١٩٦٧	١٩٧٠	٤	٤٤	٢٨٤٩
١٧٣	بكر الشرقاوى	١٩٦٨	١٩٧٢	٤	٤٤	٢٨٥٣
١٧٤	يحيى الليثى	١٩٧١	١٩٨٤	٤	٤٤	٢٨٥٧
١٧٥	مصطفى بركات	١٩٧٣	١٩٨٦	٤	٤٤	٢٨٦١
١٧٦	عزت الأمير	١٩٧٤	١٩٨١	٤	٤٤	٢٨٦٥
١٧٧	حسين عمارة	١٩٧٦	١٩٩١	٤	٤٤	٢٨٦٩
١٧٨	حمدى البدوى	١٩٨٠	١٩٨٨	٤	٤٤	٢٨٧٣
١٧٩	محمد شبل	١٩٨١	١٩٩٢	٤	٤٤	٢٨٧٧
١٨٠	نادية حمزة	١٩٨٤	١٩٨٨	٤	٤٤	٢٨٨١
١٨١	شريف حمودة	١٩٨٦	١٩٩٠	٤	٤٤	٢٨٨٥
١٨٢	أحمد سمير	١٩٨٦	١٩٩٠	٤	٤٤	٢٨٨٩
١٨٣	سميرة محسن	١٩٨٨	٢٠٠٤	٤	٤٤	٢٨٩٣
١٨٤	أبو أسامة إسماعيل	١٩٨٨	١٩٩٣	٤	٤٤	٢٨٩٧
١٨٥	أسامة أنور عكاشة	١٩٨٩	١٩٨٩	٤	٤٤	٢٩٠١
١٨٦	حلمى شفيق	١٩٩٠	٢٠٠٠	٤	٤٤	٢٩٠٥

١٨٧	منى الصاوى	١٩٩٠	٢٠٠٢	٤	٤٤	٢٩٠٩
١٨٨	خالد البنا	١٩٩٠	٢٠٠٠	٤	٤٤	٢٩١٣
١٨٩	محمد صفاء عامر	١٩٩١	٢٠٠١	٤	٤٤	٢٩١٧
١٩٠	مدحت عبد القادر	١٩٩٢	١٩٩٥	٤	٤٤	٢٩٢١
١٩١	وليد سيف	١٩٩٣	١٩٩٥	٤	٤٤	٢٩٢٥
١٩٢	هانى فوزى	١٩٩٣	٢٠٠٣	٤	٤٤	٢٩٢٩
١٩٣	محمد أمين	٢٠٠٠	٢٠٠٥	٤	٤٤	٢٩٣٣
١٩٤	بهيجة حافظ	١٩٣٤	١٩٤٤	٣	٤٥	٢٩٣٦
١٩٥	محمود حمدى	١٩٣٤	١٩٤٤	٣	٤٥	٢٩٣٩
١٩٦	ألفيزى أورفانيللى	١٩٣٨	١٩٣٩	٣	٤٥	٢٩٤٢
١٩٧	فريد الجندى	١٩٤٣	١٩٤٧	٣	٤٥	٢٩٤٥
١٩٨	ولى الدين سامح	١٩٤٦	١٩٦٠	٣	٤٥	٢٩٤٨
١٩٩	إبراهيم حلمى	١٩٤٧	١٩٥٦	٣	٤٥	٢٩٥١
٢٠٠	محمود السباع	١٩٤٧	١٩٥٣	٣	٤٥	٢٩٥٤
٢٠١	عبد الله بركات	١٩٤٩	١٩٥٣	٣	٤٥	٢٩٥٧
٢٠٢	أحمد الطوخى	١٩٥٢	١٩٥٧	٣	٤٥	٢٩٦٠
٢٠٣	محمد الإمام	١٩٥٣	١٩٥٥	٣	٤٥	٢٩٦٣
٢٠٤	صلاح عز الدين	١٩٥٧	١٩٦٠	٣	٤٥	٢٩٦٦
٢٠٥	عبد الرحمن الشرقاوى	١٩٥٨	١٩٦٣	٣	٤٥	٢٩٦٩

٢٠٦	ريمون نصور	١٩٥٩	١٩٦٢	٣	٤٥	٢٩٧٢
٢٠٧	أحمد مظهر	١٩٦١	١٩٧٦	٣	٤٥	٢٩٧٥
٢٠٨	ضياء الدين بيبرس	١٩٦١	١٩٦٣	٣	٤٥	٢٩٧٨
٢٠٩	عبد السلام موسى	١٩٦٥	١٩٧٢	٣	٤٥	٢٩٨١
٢١٠	إيهاب الأزهرى	١٩٦٦	١٩٧١	٣	٤٥	٢٩٨٤
٢١١	حلمى حليم	١٩٦٧	١٩٧٠	٣	٤٥	٢٩٨٧
٢١٢	أحمد عباس صالح	١٩٦٧	١٩٧٤	٣	٤٥	٢٩٩٠
٢١٣	إحسان عبد القدوس	١٩٦٩	١٩٧٦	٣	٤٥	٢٩٩٣
٢١٤	مجيد طوبيا	١٩٦٩	١٩٧٧	٣	٤٥	٢٩٩٦
٢١٥	سامى غنيم	١٩٦٩	١٩٨٢	٣	٤٥	٢٩٩٩
٢١٦	نادر جلال	١٩٧٢	١٩٨٤	٣	٤٥	٣٠٠٢
٢١٧	بهيج إسماعيل	١٩٧٢	١٩٧٩	٣	٤٥	٣٠٠٥
٢١٨	رمسيس نجيب	١٩٧٤	١٩٧٥	٣	٤٥	٣٠٠٨
٢١٩	صالح مرسى	١٩٧٥	١٩٧٨	٣	٤٥	٣٠١١
٢٢٠	سمير سيف	١٩٧٦	١٩٨٥	٣	٤٥	٣٠١٤
٢٢١	محمود دياب	١٩٧٧	١٩٧٨	٣	٤٥	٣٠١٧
٢٢٢	أحمد يحيى	١٩٧٩	١٩٨١	٣	٤٥	٣٠٢٠
٢٢٣	رفعت فريد	١٩٨٠	١٩٩٢	٣	٤٥	٣٠٢٣
٢٢٤	يسرى الجندى	١٩٨٣	١٩٨٨	٣	٤٥	٣٠٢٦

٢٢٥	أحمد فؤاد	١٩٨٣	١٩٨٣	٣	٤٥	٣٠٢٩
٢٢٦	حسين الوكيل	١٩٨٤	١٩٨٦	٣	٤٥	٣٠٣٢
٢٢٧	حمدى عباس	١٩٨٥	١٩٨٦	٣	٤٥	٣٠٣٥
٢٢٨	ايناس الدغيدى	١٩٨٥	١٩٩٨	٣	٤٥	٣٠٣٨
٢٢٩	محمد رسمى	١٩٨٥	١٩٨٧	٣	٤٥	٣٠٤١
٢٣٠	رءوف توفيق	١٩٨٦	١٩٩٣	٣	٤٥	٣٠٤٤
٢٣١	محمد أباظة	١٩٨٦	١٩٩٠	٣	٤٥	٣٠٤٧
٢٣٢	حسن المملوك	١٩٨٦	١٩٩١	٣	٤٥	٣٠٥٠
٢٣٣	محمد يوسف	١٩٨٦	١٩٩١	٣	٤٥	٣٠٥٣
٢٣٤	محمد أبوسيف	١٩٨٦	٢٠٠٥	٣	٤٥	٣٠٥٦
٢٣٥	نبيل عصمت	١٩٨٦	١٩٩٥	٣	٤٥	٣٠٥٩
٢٣٦	ايناس بكر	١٩٨٦	١٩٨٧	٣	٤٥	٣٠٦٢
٢٣٧	طارق النهرى	١٩٨٨	٢٠٠١	٣	٤٥	٣٠٦٥
٢٣٨	مهدى يوسف	١٩٨٨	١٩٩١	٣	٤٥	٣٠٦٨
٢٣٩	محمد كمال عابد	١٩٨٨	١٩٩٥	٣	٤٥	٣٠٧١
٢٤٠	مجدى هداية	١٩٩٠	١٩٩٢	٣	٤٥	٣٠٧٤
٢٤١	سامى السيوى	١٩٩٣	٢٠٠٢	٣	٤٥	٣٠٧٧
٢٤٢	سمير الجمل	١٩٩٣	١٩٩٥	٣	٤٥	٣٠٨٠
٢٤٣	عبد الفتاح البلتاجى	١٩٩٥	٢٠٠٥	٣	٤٥	٣٠٨٣

٢٤٤	طارق عبد الجليل	١٩٩٦	٢٠٠٥	٣	٤٥	٣٠٨٦
٢٤٥	أحمد عوض	١٩٩٧	٢٠٠٥	٣	٤٥	٣٠٨٩
٢٤٦	محمد حفظى	٢٠٠١	٢٠٠٥	٣	٤٥	٣٠٩٢
٢٤٧	سامح سر الختم	٢٠٠٢	٢٠٠٣	٣	٤٥	٣٠٩٥
٢٤٨	نادر صلاح الدين	٢٠٠٢	٢٠٠٣	٣	٤٥	٣٠٩٨
٢٤٩	وداد عرفى	١٩٢٧	١٩٢٩	٢	٤٦	٣١٠٠
٢٥٠	كارلو بوبا	١٩٣٤	١٩٣٧	٢	٤٦	٣١٠٢
٢٥١	بديع خيرى	١٩٣٥	١٩٤٧	٢	٤٦	٣١٠٤
٢٥٢	على الكسار	١٩٣٥	١٩٣٧	٢	٤٦	٣١٠٦
٢٥٣	موريس قصيرى	١٩٣٥	١٩٣٦	٢	٤٦	٣١٠٨
٢٥٤	مصطفي حسن	١٩٤٦	١٩٥٠	٢	٤٦	٣١١٠
٢٥٥	عبد العليم خطاب	١٩٤٦	١٩٦٥	٢	٤٦	٣١١٢
٢٥٦	إبراهيم حسين العقاد	١٩٤٧	١٩٦١	٢	٤٦	٣١١٤
٢٥٧	كمال بركات	١٩٤٨	١٩٤٩	٢	٤٦	٣١١٦
٢٥٨	حسن عامر	١٩٥٢	١٩٥٥	٢	٤٦	٣١١٨
٢٥٩	قاسم وجدى	١٩٥٢	١٩٥٤	٢	٤٦	٣١٢٠
٢٦٠	برتى بدار	١٩٥٣	١٩٥٦	٢	٤٦	٣١٢٢
٢٦١	إلهامى حسن	١٩٥٤	١٩٦٢	٢	٤٦	٣١٢٤
٢٦٢	إحسان فرغل	١٩٥٤	١٩٥٥	٢	٤٦	٣١٢٦

٢٦٣	ميرلا توفيق	١٩٥٥	١٩٦٠	٢	٤٦	٣١٢٨
٢٦٤	محمد رفعت	١٩٥٦	١٩٦٠	٢	٤٦	٣١٣٠
٢٦٥	كمال الشناوى	١٩٥٦	١٩٥٨	٢	٤٦	٣١٣٢
٢٦٦	فتحى غانم	١٩٥٦	١٩٦٥	٢	٤٦	٣١٣٤
٢٦٧	عبد الغنى قمر	١٩٥٧	١٩٦١	٢	٤٦	٣١٣٦
٢٦٨	وليم باسيلى	١٩٥٨	١٩٥٨	٢	٤٦	٣١٣٨
٢٦٩	عبد القادر التلمسانى	١٩٦٠	١٩٧١	٢	٤٦	٣١٤٠
٢٧٠	عبد الفتاح مصطفى	١٩٦٢	١٩٦٥	٢	٤٦	٣١٤٢
٢٧١	نجدى حافظ	١٩٦٣	١٩٦٤	٢	٤٦	٣١٤٤
٢٧٢	كامل يوسف	١٩٦٣	١٩٦٣	٢	٤٦	٣١٤٦
٢٧٣	يوسف إدريس	١٩٦٣	١٩٧١	٢	٤٦	٣١٤٨
٢٧٤	بدر نوفل	١٩٦٣	١٩٨٧	٢	٤٦	٣١٥٠
٢٧٥	يس نديم	١٩٦٤	١٩٦٨	٢	٤٦	٣١٥٢
٢٧٦	سمير نصرى	١٩٦٥	١٩٩٠	٢	٤٦	٣١٥٤
٢٧٧	مصطفى محمود	١٩٦٥	١٩٦٥	٢	٤٦	٣١٥٦
٢٧٨	السيد الشوربجى	١٩٦٥	١٩٨٣	٢	٤٦	٣١٥٨
٢٧٩	على عيسى	١٩٦٦	١٩٦٨	٢	٤٦	٣١٦٠
٢٨٠	عادل صادق	١٩٦٦	١٩٩٠	٢	٤٦	٣١٦٢
٢٨١	سيد عيسى	١٩٦٧	١٩٨٣	٢	٤٦	٣١٦٤

٢٨٢	صلاح كريم	١٩٦٨	١٩٨٤	٢	٤٦	٣١٦٦
٢٨٣	أحمد رجب	١٩٦٩	١٩٦٩	٢	٤٦	٣١٦٨
٢٨٤	محمد عبد الرحمن	١٩٦٩	١٩٧٠	٢	٤٦	٣١٧٠
٢٨٥	مدحت بكير	١٩٦٩	١٩٧٣	٢	٤٦	٣١٧٢
٢٨٦	حسن فؤاد	١٩٧٠	١٩٧٢	٢	٤٦	٣١٧٤
٢٨٧	يسرى حكيم	١٩٧٠	١٩٧١	٢	٤٦	٣١٧٦
٢٨٨	عبد الجواد الضانى	١٩٧٠	١٩٨٤	٢	٤٦	٣١٧٨
٢٨٩	عبد الرحمن شوقى	١٩٧٠	١٩٧٢	٢	٤٦	٣١٨٠
٢٩٠	محيى الدين عارف	١٩٧٠	١٩٧٤	٢	٤٦	٣١٨٢
٢٩١	محمد إسماعيل رضوان	١٩٧١	١٩٧٣	٢	٤٦	٣١٨٤
٢٩٢	عبد المجيد أبوزيد	١٩٧١	١٩٧٤	٢	٤٦	٣١٨٦
٢٩٣	أحمد لطفى	١٩٧١	١٩٧١	٢	٤٦	٣١٨٨
٢٩٤	محمد سالم (السينارست)	١٩٧١	١٩٧٤	٢	٤٦	٣١٩٠
٢٩٥	أحمد بهجت	١٩٧٣	٢٠٠١	٢	٤٦	٣١٩٢
٢٩٦	محمد بسيونى	١٩٧٣	١٩٧٨	٢	٤٦	٣١٩٤
٢٩٧	جمال عمار	١٩٧٥	١٩٨٧	٢	٤٦	٣١٩٦
٢٩٨	فراج إسماعيل	١٩٧٨	١٩٨٥	٢	٤٦	٣١٩٨
٢٩٩	كمال كريم	١٩٨١	١٩٩١	٢	٤٦	٣٢٠٠
٣٠٠	مسعود مسعود	١٩٨١	١٩٨١	٢	٤٦	٣٢٠٢

٣٠١	محمد حسن	١٩٨٢	١٩٨٣	٢	٤٦	٣٢٠٤
٣٠٢	أحمد فؤاد درويش	١٩٨٢	١٩٩٠	٢	٤٦	٣٢٠٦
٣٠٣	أحمد الخطيب	١٩٨٢	٢٠٠٢	٢	٤٦	٣٢٠٨
٣٠٤	أسامة أبو طالب	١٩٨٣	١٩٨٨	٢	٤٦	٣٢١٠
٣٠٥	فريد فتح الله	١٩٨٤	١٩٨٧	٢	٤٦	٣٢١٢
٣٠٦	محسن محيى الدين	١٩٨٥	١٩٩٠	٢	٤٦	٣٢١٤
٣٠٧	إسعاد يونس	١٩٨٥	١٩٨٨	٢	٤٦	٣٢١٦
٣٠٨	عاطف النمر	١٩٨٦	١٩٩٣	٢	٤٦	٣٢١٨
٣٠٩	محمد خان	١٩٨٦	١٩٨٨	٢	٤٦	٣٢٢٠
٣١٠	عثمان شكرى سليم	١٩٨٦	١٩٨٧	٢	٤٦	٣٢٢٢
٣١١	يوسف أبوسيف	١٩٨٦	١٩٨٩	٢	٤٦	٣٢٢٤
٣١٢	محمود الطوخى	١٩٨٦	١٩٨٧	٢	٤٦	٣٢٢٦
٣١٣	على بدرخان	١٩٨٦	١٩٩١	٢	٤٦	٣٢٢٨
٣١٤	إبراهيم محمد على	١٩٨٦	١٩٨٧	٢	٤٦	٣٢٣٠
٣١٥	عمر الدكرورى	١٩٨٦	١٩٨٨	٢	٤٦	٣٢٣٢
٣١٦	سيد على	١٩٨٦	١٩٨٧	٢	٤٦	٣٢٣٤
٣١٧	إبراهيم الدروانى	١٩٨٧	١٩٨٧	٢	٤٦	٣٢٣٦
٣١٨	محمد عزيز	١٩٨٧	١٩٩١	٢	٤٦	٣٢٣٨
٣١٩	رجاء يوسف	١٩٨٨	١٩٩٦	٢	٤٦	٣٢٤٠

٣٢٠	كرم النجار	١٩٨٩	١٩٩١	٢	٤٦	٣٢٤٢
٣٢١	جابر عبد السلام	١٩٨٩	١٩٨٩	٢	٤٦	٣٢٤٤
٣٢٢	محمد جلال عبد القوى	١٩٨٩	٢٠٠٢	٢	٤٦	٣٢٤٦
٣٢٣	عبد الهادى طه	١٩٨٩	١٩٩٣	٢	٤٦	٣٢٤٨
٣٢٤	نبيل صاروفيم	١٩٩٠	١٩٩٥	٢	٤٦	٣٢٥٠
٣٢٥	تيمور سرى	١٩٩١	٢٠٠٢	٢	٤٦	٣٢٥٢
٣٢٦	علاء كريم	١٩٩١	١٩٩٥	٢	٤٦	٣٢٥٤
٣٢٧	أسماء البكرى	١٩٩١	٢٠٠٠	٢	٤٦	٣٢٥٦
٣٢٨	محمد شرشر	١٩٩١	١٩٩٤	٢	٤٦	٣٢٥٨
٣٢٩	يوسف بهنسي	١٩٩٢	١٩٩٦	٢	٤٦	٣٢٦٠
٣٣٠	رضوان الكاشف	١٩٩٣	١٩٩٩	٢	٤٦	٣٢٦٢
٣٣١	حمدى يوسف	١٩٩٣	٢٠٠٢	٢	٤٦	٣٢٦٤
٣٣٢	جمال التابعي	١٩٩٣	١٩٩٥	٢	٤٦	٣٢٦٦
٣٣٣	محمد كامل القليوبى	١٩٩٣	١٩٩٥	٢	٤٦	٣٢٦٨
٣٣٤	شريف شعبان	١٩٩٤	٢٠٠٠	٢	٤٦	٣٢٧٠
٣٣٥	نهاد محرم	١٩٩٥	١٩٩٧	٢	٤٦	٣٢٧٢
٣٣٦	زينب عزيز	١٩٩٥	٢٠٠٥	٢	٤٦	٣٢٧٤
٣٣٧	ضياء الميرغني	١٩٩٦	١٩٩٨	٢	٤٦	٣٢٧٦
٣٣٨	محمد حلمى هلال	١٩٩٦	١٩٩٨	٢	٤٦	٣٢٧٨

٣٣٩	مصطفى ذكرى	١٩٩٦	٢٠٠٠	٢	٤٦	٣٢٨٠
٣٤٠	صلاح متولى	١٩٩٧	٢٠٠١	٢	٤٦	٣٢٨٢
٣٤١	إيهاب راضى	١٩٩٩	٢٠٠٤	٢	٤٦	٣٢٨٤
٣٤٢	حسين الإمام	١٩٩٩	٢٠٠٢	٢	٤٦	٣٨٨٦
٣٤٣	مختار حسين	١٩٩٩	٢٠٠٢	٢	٤٦	٣٢٨٨
٣٤٤	مصطفى السبكى	٢٠٠٠	٢٠٠٣	٢	٤٦	٣٢٩٠
٣٤٥	ناصر عبد الرحمن	٢٠٠٠	٢٠٠١	٢	٤٦	٣٢٩٢
٣٤٦	أشرف محمد	٢٠٠١	٢٠٠١	٢	٤٦	٦٢٩٤
٣٤٧	تامر حبيب	٢٠٠٣	٢٠٠٤	٢	٤٦	٣٢٩٦
٣٤٨	وسام سليمان	٢٠٠٤	٢٠٠٥	٢	٤٦	٣٢٩٨
٣٤٩	فيكتور روستو	١٩٢٣	١٩٢٣	١	٤٧	٣٢٩٩
٣٥٠	جاك شوتز	١٩٢٨	١٩٢٨	١	٤٧	٣٣٠٠
٣٥١	أحمد الشريعى	١٩٢٩	١٩٢٩	١	٤٧	٣٣٠١
٣٥٢	عبد المعطى حجازى	١٩٣٠	١٩٣٠	١	٤٧	٣٣٠٢
٣٥٣	إحسان صبرى	١٩٣٠	١٩٣٠	١	٤٧	٣٣٠٣
٣٥٤	بدر لاما	١٩٣٠	١٩٣٠	١	٤٧	٣٣٠٤
٣٥٥	إدمون نحاس	١٩٣٢	١٩٣٢	١	٤٧	٣٣٠٥
٣٥٦	على رفقى	١٩٣٢	١٩٣٢	١	٤٧	٣٣٠٦
٣٥٧	محمود خليل راشد	١٩٣٢	١٩٣٢	١	٤٧	٣٣٠٧

٣٥٨	شاهين متولى	١٩٣٢	١٩٣٢	١	٤٧	٣٣٠٨
٣٥٩	فاطمة رشدى	١٩٣٣	١٩٣٣	١	٤٧	٣٣٠٩
٣٦٠	محمد بيومى	١٩٣٣	١٩٣٣	١	٤٧	٣٣١٠
٣٦١	صالح سعودى	١٩٣٤	١٩٣٤	١	٤٧	٣٣١١
٣٦٢	شكرى ماضى	١٩٣٥	١٩٣٥	١	٤٧	٣٣١٢
٣٦٣	توليو كياريني	١٩٣٦	١٩٣٦	١	٤٧	٣٣١٣
٣٦٤	ألكسندر فاركاش	١٩٣٦	١٩٣٦	١	٤٧	٣٣١٤
٣٦٥	أمين صدقى	١٩٣٦	١٩٣٦	١	٤٧	٣٣١٥
٣٦٦	محمد يونس القاضى	١٩٣٦	١٩٣٦	١	٤٧	٣٣١٦
٣٦٧	فوزى الجزايرلى	١٩٣٦	١٩٣٦	١	٤٧	٣٣١٧
٣٦٨	أمينة محمد	١٩٣٧	١٩٣٧	١	٤٧	٣٣١٨
٣٦٩	ماريو فالبى	١٩٣٧	١٩٣٧	١	٤٧	٣٣١٩
٣٧٠	ألكسندر إيتكمان	١٩٣٧	١٩٣٧	١	٤٧	٣٣٢٠
٣٧١	فريتز كرامب	١٩٣٨	١٩٣٨	١	٤٧	٣٣٢١
٣٧٢	عباس علام	١٩٣٨	١٩٣٨	١	٤٧	٣٣٢٢
٣٧٣	محمد العقاد	١٩٤٠	١٩٤٠	١	٤٧	٣٣٢٣
٣٧٤	موريس كساب	١٩٤٢	١٩٤٢	١	٤٧	٣٣٢٤
٣٧٥	فتوح نشاطى	١٩٤٢	١٩٤٢	١	٤٧	٣٣٢٥
٣٧٦	عباس يونس	١٩٤٢	١٩٤٢	١	٤٧	٣٣٢٦

٣٧٧	إبراهيم رمزى	١٩٤٢	١٩٤٢	١	٤٧	٣٣٢٧
٣٧٨	حسن عبد الوهاب	١٩٤٥	١٩٤٥	١	٤٧	٣٣٢٨
٣٧٩	محمد فتحى	١٩٤٦	١٩٤٦	١	٤٧	٣٣٢٩
٣٨٠	مصطفى السيد	١٩٤٦	١٩٤٦	١	٤٧	٣٣٣٠
٣٨١	نجيب الريحانى	١٩٤٧	١٩٤٧	١	٤٧	٣٣٣١
٣٨٢	عبد العزيز حسين	١٩٤٨	١٩٤٨	١	٤٧	٣٣٣٢
٣٨٣	فؤاد نويرة	١٩٤٨	١٩٤٨	١	٤٧	٣٣٣٣
٣٨٤	صلاح بدرخان	١٩٤٩	١٩٤٩	١	٤٧	٣٣٣٤
٣٨٥	جوفريدو ألسندرينى	١٩٤٩	١٩٤٩	١	٤٧	٣٣٣٥
٣٨٦	محمد الكحلاوى	١٩٤٩	١٩٤٩	١	٤٧	٣٣٣٦
٣٨٧	فؤاد شبل	١٩٥٠	١٩٥٠	١	٤٧	٣٣٣٧
٣٨٨	نينو نوفاريز	١٩٥٠	١٩٥٠	١	٤٧	٣٣٣٨
٣٨٩	إبراهيم عز الدين	١٩٥١	١٩٥١	١	٤٧	٣٣٣٩
٣٩٠	حسنين سرور	١٩٥١	١٩٥١	١	٤٧	٣٣٤٠
٣٩١	يوسف معلوف	١٩٥١	١٩٥١	١	٤٧	٣٣٤١
٣٩٢	محمد متولى	١٩٥٢	١٩٥٢	١	٤٧	٣٣٤٢
٣٩٣	محمد صالح الكيالى	١٩٥٢	١٩٥٢	١	٤٧	٣٣٤٣
٣٩٤	حسن الشوربجى	١٩٥٢	١٩٥٢	١	٤٧	٣٣٤٤
٣٩٥	جمال فارس	١٩٥٢	١٩٥٢	١	٤٧	٣٣٤٥

٣٩٦	محمد رحمى	١٩٥٣	١٩٥٣	١	٤٧	٣٣٤٦
٣٩٧	كوستانوف	١٩٥٣	١٩٥٣	١	٤٧	٣٣٤٧
٣٩٨	جلال مصطفى	١٩٥٣	١٩٥٣	١	٤٧	٣٣٤٨
٣٩٩	صلاح ذهنى	١٩٥٤	١٩٥٤	١	٤٧	٣٣٤٩
٤٠٠	محمد على ناصف	١٩٥٤	١٩٥٤	١	٤٧	٣٣٥٠
٤٠١	عبد الشافى محمد	١٩٥٥	١٩٥٥	١	٤٧	٣٣٥١
٤٠٢	كامل مصطفى البدرى	١٩٥٥	١٩٥٥	١	٤٧	٣٣٥٢
٤٠٣	ليتى فايد	١٩٥٦	١٩٥٦	١	٤٧	٣٣٥٣
٤٠٤	محمد المازنى	١٩٥٦	١٩٥٦	١	٤٧	٣٣٥٤
٤٠٥	محمد فوزى	١٩٥٦	١٩٥٦	١	٤٧	٣٣٥٥
٤٠٦	محمود الماردنلى	١٩٥٦	١٩٥٦	١	٤٧	٣٣٥٦
٤٠٧	محمد التابعى	١٩٥٦	١٩٥٦	١	٤٧	٣٣٥٧
٤٠٨	عبد الحميد زكى	١٩٥٨	١٩٥٨	١	٤٧	٣٣٥٨
٤٠٩	شريف والى	١٩٥٩	١٩٥٩	١	٤٧	٣٣٥٩
٤١٠	حمادة عبد الوهاب	١٩٥٩	١٩٥٩	١	٤٧	٣٣٦٠
٤١١	حامد عبد العزيز	١٩٥٩	١٩٥٩	١	٤٧	٣٣٦١
٤١٢	ألفونسو ياسو	١٩٥٩	١٩٥٩	١	٤٧	٣٣٦٢
٤١٣	ماريانو أوزوريس	١٩٥٩	١٩٥٩	١	٤٧	٣٣٦٣
٤١٤	مصطفى فؤاد	١٩٦٠	١٩٦٠	١	٤٧	٣٣٦٤

٤١٥	عدلى نور	١٩٦٠	١٩٦٠	١	٤٧	٣٣٦٥
٤١٦	أنور المشرى	١٩٦١	١٩٦١	١	٤٧	٣٣٦٦
٤١٧	إبراهيم عبود	١٩٦١	١٩٦١	١	٤٧	٣٣٦٧
٤١٨	إبراهيم مراد	١٩٦١	١٩٦١	١	٤٧	٣٣٦٨
٤١٩	زكى صالح	١٩٦١	١٩٦١	١	٤٧	٣٣٦٩
٤٢٠	روبرت أندروز	١٩٦١	١٩٦١	١	٤٧	٣٣٧٠
٤٢١	زكى مخلوف	١٩٦١	١٩٦١	١	٤٧	٣٣٧١
٤٢٢	صالح جودت	١٩٦٢	١٩٦٢	١	٤٧	٣٣٧٢
٤٢٣	محمد زيدان	١٩٦٢	١٩٦٢	١	٤٧	٣٣٧٣
٤٢٤	نسيم شحاتة	١٩٦٢	١٩٦٢	١	٤٧	٣٣٧٤
٤٢٥	محمد عبد الحليم عبد الله	١٩٦٢	١٩٦٢	١	٤٧	٣٣٧٥
٤٢٦	أحمد حسن سعد	١٩٦٢	١٩٦٢	١	٤٧	٣٣٧٦
٤٢٧	كوناكاهيرا	١٩٦٣	١٩٦٣	١	٤٧	٣٣٧٧
٤٢٨	محمد سالم (المخرج)	١٩٦٣	١٩٦٣	١	٤٧	٣٣٧٨
٤٢٩	لطيفة الزيات	١٩٦٣	١٩٦٣	١	٤٧	٣٣٧٩
٤٣٠	رشاد حجازى	١٩٦٤	١٩٦٤	١	٤٧	٣٣٨٠
٤٣١	خليل شوقى	١٩٦٥	١٩٥	١	٤٧	٣٣٨١
٤٣٢	توفيق الحكيم	١٩٦٥	١٩٦٥	١	٤٧	٣٣٨٢
٤٣٣	ثناء الغزالى	١٩٦٥	١٩٦٥	١	٤٧	٣٣٨٣

٤٣٤	على بحيرى	١٩٦٥	١٩٦٥	١	٤٧	٣٣٨٤
٤٣٥	عبد الرحيم حجاج	١٩٦٦	١٩٦٦	١	٤٧	٣٣٨٥
٤٣٦	حسن حامد	١٩٦٦	١٩٦٦	١	٤٧	٣٣٨٦
٤٣٧	صبرى العسكرى	١٩٦٦	١٩٦٦	١	٤٧	٣٣٨٧
٤٣٨	سامى داود	١٩٦٦	١٩٦٦	١	٤٧	٣٣٨٨
٤٣٩	سيد أبو العينين	١٩٦٦	١٩٦٦	١	٤٧	٣٣٨٩
٤٤٠	رافائيل سلشر كابوى	١٩٦٧	١٩٦٧	١	٤٧	٣٣٩٠
٤٤١	جيمى كرماس جيل	١٩٦٧	١٩٦٧	١	٤٧	٣٣٩١
٤٤٢	سولاوز	١٩٦٨	١٩٦٨	١	٤٧	٣٣٩٢
٤٤٣	جيافيتى	١٩٦٨	١٩٦٨	١	٤٧	٣٣٩٣
٤٤٥	عبد الرحمن فهمى	١٩٦٨	١٩٦٨	١	٤٧	٣٣٩٤
٤٤٦	سمير خفاجى	١٩٦٨	١٩٦٨	١	٤٧	٣٣٩٥
٤٤٧	دنيا البابا	١٩٦٨	١٩٦٨	١	٤٧	٣٣٩٦
٤٤٨	ثروت أباظة	١٩٦٨	١٩٦٨	١	٤٧	٣٣٩٧
٤٤٩	ألفريد فرج	١٩٦٩	١٩٦٩	١	٤٧	٣٣٩٨
٤٥٠	إلهام سيف النصر	١٩٦٩	١٩٦٩	١	٤٧	٣٣٩٩
٤٥١	فاروق الشهاوى	١٩٦٩	١٩٦٩	١	٤٧	٣٤٠٠
٤٥٢	ابراهيم لطفى	١٩٦٩	١٩٦٩	١	٤٧	٣٤٠١
٤٥٣	سعد مكاوى	١٩٦٩	١٩٦٩	١	٤٧	٣٤٠٢

٤٥٤	عبد الحميد غنيم	١٩٦٩	١٩٦٩	١	٤٧	٣٤٠٣
٤٥٥	ناجى رياض	١٩٦٩	١٩٦٩	١	٤٧	٣٤٠٤
٤٥٦	مهدى الحسينى	١٩٦٩	١٩٦٩	١	٤٧	٣٤٠٥
٤٥٧	عاشور عليش	١٩٧٠	١٩٧٠	١	٤٧	٣٤٠٦
٤٥٨	رامونا	١٩٧٠	١٩٧٠	١	٤٧	٣٤٠٧
٤٥٩	يحيى تادرس	١٩٧٠	١٩٧٠	١	٤٧	٣٤٠٨
٤٦٠	على الشوباشي	١٩٧٠	١٩٧٠	١	٤٧	٣٤٠٩
٤٦١	عادل جلال	١٩٧٠	١٩٧٠	١	٤٧	٣٤١٠
٤٦٢	عبد الرحيم أبو عوف	١٩٧١	١٩٧١	١	٤٧	٣٤١١
٤٦٣	نور الدمرداش	١٩٧١	١٩٧١	١	٤٧	٣٤١٢
٤٦٤	وليم نعيم	١٩٧١	١٩٧١	١	٤٧	٣٤١٣
٤٦٥	نيكولاى فيجوروفسكى	١٩٧٢	١٩٧٢	١	٤٧	٣٤١٤
٤٦٦	صلاح درويش	١٩٧٢	١٩٧٢	١	٤٧	٣٤١٥
٤٦٧	جاكلين	١٩٧٢	١٩٧٢	١	٤٧	٣٤١٦
٤٦٨	رأفت الخياط	١٩٧٢	١٩٧٢	١	٤٧	٣٤١٧
٤٦٩	سيد خميس	١٩٧٢	١٩٧٢	١	٤٧	٣٤١٨
٤٧٠	مسعود أحمد	١٩٧٣	١٩٧٣	١	٤٧	٣٤١٩
٤٧١	محمود سماحة	١٩٧٣	١٩٧٣	١	٤٧	٣٤٢٠
٤٧٢	جلال الشرقاوى	١٩٧٣	١٩٧٣	١	٤٧	٣٤٢١

٤٧٣	لطفى الخولى	١٩٧٤	١٩٧٤	١	٤٧	٣٤٢٢
٤٧٤	نبيهة لطفى	١٩٧٤	١٩٧٤	١	٤٧	٣٤٢٣
٤٧٥	عبد الحميد محمد	١٩٧٤	١٩٧٤	١	٤٧	٣٤٢٤
٤٧٦	شادى عبد السلام	١٩٧٥	١٩٧٥	١	٤٧	٣٤٢٥
٤٧٧	غالب شعث	١٩٧٥	١٩٧٥	١	٤٧	٣٤٢٦
٤٧٨	مرسي جميل عزيز	١٩٧٥	١٩٧٥	١	٤٧	٣٤٢٧
٤٧٩	حسن إسماعيل	١٩٧٥	١٩٧٥	١	٤٧	٣٤٢٨
٤٨٠	أشرف فهمى	١٩٧٥	١٩٧٥	١	٤٧	٣٤٢٩
٤٨١	محمد العشرى	١٩٧٥	١٩٧٥	١	٤٧	٣٤٣٠
٤٨٢	مصطفى كمال	١٩٧٥	١٩٧٥	١	٤٧	٣٤٣١
٤٨٣	فوميل لبيب	١٩٧٦	١٩٧٦	١	٤٧	٣٤٣٢
٤٨٤	حسين كمال	١٩٧٦	١٩٧٦	١	٤٧	٣٤٣٣
٤٨٥	صبحى شفيق	١٩٧٧	١٩٧٧	١	٤٧	٣٤٣٤
٤٨٦	أحمد حرك	١٩٧٧	١٩٧٧	١	٤٧	٣٤٣٥
٤٨٧	طلعت علام	١٩٧٨	١٩٧٨	١	٤٧	٣٤٣٦
٤٨٨	هشام أبو النصر	١٩٧٨	١٩٧٨	١	٤٧	٣٤٣٧
٤٨٩	عبد الله فرغلى	١٩٧٨	١٩٧٨	١	٤٧	٣٤٣٨
٤٩٠	يوسف شعبان محمد	١٩٧٨	١٩٧٨	١	٤٧	٣٤٣٩
٤٩١	حسن محسب	١٩٧٨	١٩٧٨	١	٤٧	٣٤٤٠

٤٩٢	ماهر عبد الحميد	١٩٧٨	١٩٧٨	١	٤٧	٣٤٤١
٤٩٣	كاتيا ثابت	١٩٧٩	١٩٧٩	١	٤٧	٣٤٤٢
٤٩٤	عبد الحليم نصر	١٩٨٠	١٩٨٠	١	٤٧	٣٤٤٣
٤٩٥	سيد عزقلاني	١٩٨٠	١٩٨٤	١	٤٧	٣٤٤٤
٤٩٦	طارق شرارة	١٩٨١	١٩٨١	١	٤٧	٣٤٤٥
٤٩٧	حسن عبد ربه	١٩٨١	١٩٨١	١	٤٧	٣٤٤٦
٤٩٨	تيسير عبود	١٩٨١	١٩٨١	١	٤٧	٣٤٤٧
٤٩٩	إبراهيم عفيفي	١٩٨١	١٩٨١	١	٤٧	٣٤٤٨
٥٠٠	محمد البهي	١٩٨٢	١٩٨٢	١	٤٧	٣٤٤٩
٥٠١	علي محرز	١٩٨٢	١٩٨٢	١	٤٧	٣٤٥٠
٥٠٢	عباس غانم	١٩٨٣	١٩٨٣	١	٤٧	٣٤٥١
٥٠٣	أحمد الإبياري	١٩٨٣	١٩٨٣	١	٤٧	٣٤٥٢
٥٠٤	عبد الرحمن منصور	١٩٨٤	١٩٨٤	١	٤٧	٣٤٥٣
٥٠٥	فتحي رضوان المنجي	١٩٨٥	١٩٨٥	١	٤٧	٣٤٥٤
٥٠٦	ناديا سالم	١٩٨٥	١٩٨٥	١	٤٧	٣٤٥٥
٥٠٧	علي رضا	١٩٨٥	١٩٨٥	١	٤٧	٣٤٥٦
٥٠٨	محب بشندي	١٩٨٥	١٩٨٥	١	٤٧	٣٤٥٧
٥٠٩	عبد الفتاح مدبولي	١٩٨٥	١٩٨٥	١	٤٧	٣٤٥٨
٥١٠	فارس يواكيم	١٩٨٥	١٩٨٥	١	٤٧	٣٤٥٩

٥١١	حلمى سالم	١٩٨٥	١٩٨٥	١	٤٧	٣٤٦٠
٥١٢	ميشيل كوميت	١٩٨٥	١٩٨٥	١	٤٧	٣٤٦١
٥١٣	يوسف فوزى	١٩٨٥	١٩٨٥	١	٤٧	٣٤٦٢
٥١٤	عابد الرباط	١٩٨٥	١٩٨٥	١	٤٧	٣٤٦٣
٥١٥	محمد كمال	١٩٨٦	١٩٨٦	١	٤٧	٣٤٦٤
٥١٦	يحيى عزمى	١٩٨٦	١٩٨٦	١	٤٧	٣٤٦٥
٥١٧	خيرى بشارة	١٩٨٦	١٩٨٦	١	٤٧	٣٤٦٦
٥١٨	عبد الحميد عبد المقصود	١٩٨٦	١٩٨٦	١	٤٧	٣٤٦٧
٥١٩	طارق الميرغنى	١٩٨٦	١٩٨٦	١	٤٧	٣٤٦٨
٥٢٠	سمير جاد	١٩٨٦	١٩٨٦	١	٤٧	٣٤٦٩
٥٢١	هشام السلامونى	١٩٨٦	١٩٨٦	١	٤٧	٣٤٧٠
٥٢٢	ناجى فوزى	١٩٨٧	١٩٨٧	١	٤٧	٣٤٧١
٥٢٣	على أيوب	١٩٨٧	١٩٨٧	١	٤٧	٣٤٧٢
٥٢٤	على عبد الخالق	١٩٨٧	١٩٨٧	١	٤٧	٣٤٧٣
٥٢٥	أحمد صقر	١٩٨٧	١٩٨٧	١	٤٧	٣٤٧٤
٥٢٦	يسرى عبد الهادى	١٩٨٧	١٩٨٧	١	٤٧	٣٤٧٥
٥٢٧	يوسف ابراهيم	١٩٨٧	١٩٨٧	١	٤٧	٣٤٧٦
٥٢٨	عبد الرحمن محسن	١٩٨٨	١٩٨٨	١	٤٧	٣٤٧٧
٥٢٩	حاتم راضى	١٩٨٨	١٩٨٨	١	٤٧	٣٤٧٨

٥٣٠	رشاد عبد الغنى	١٩٨٨	١٩٨٨	١	٤٧	٣٤٧٩
٥٣١	صفوت القشيرى	١٩٨٨	١٩٨٨	١	٤٧	٣٤٨٠
٥٣٢	أحمد المحمدى	١٩٨٨	١٩٨٨	١	٤٧	٣٤٨١
٥٣٣	حسام الهجرسى	١٩٨٨	١٩٨٨	١	٤٧	٣٤٨٢
٥٣٤	ملاك أندراوس	١٩٨٨	١٩٨٨	١	٤٧	٣٤٨٣
٥٣٥	محمد أسامة	١٩٨٨	١٩٨٨	١	٤٧	٣٤٨٤
٥٣٦	يسرى غريب	١٩٨٩	١٩٨٩	١	٤٧	٣٤٨٥
٥٣٧	على عرابى	١٩٨٩	١٩٨٩	١	٤٧	٣٤٨٦
٥٣٨	ممدوح فهمى	١٩٨٩	١٩٨٩	١	٤٧	٣٤٨٧
٥٣٩	حسام حازم	١٩٩٠	١٩٩٠	١	٤٧	٣٤٨٨
٥٤٠	محيى حسن	١٩٩٠	١٩٩٠	١	٤٧	٣٤٨٩
٥٤١	حسين الخولى	١٩٩٠	١٩٩٠	١	٤٧	٣٤٩٠
٥٤٢	سامى سراج الدين	١٩٩٠	١٩٩٠	١	٤٧	٣٤٩١
٥٤٣	سيد توفيق	١٩٩٠	١٩٩٠	١	٤٧	٣٤٩٢
٥٤٤	عادل عوض	١٩٩٠	١٩٩٠	١	٤٧	٣٤٩٣
٥٤٥	عصام عبد العزيز	١٩٩٠	١٩٩٠	١	٤٧	٣٤٩٤
٥٤٦	عادل أمين	١٩٩٠	١٩٩٠	١	٤٧	٣٤٩٥
٥٤٧	فوزى عيد	١٩٩٠	١٩٩٠	١	٤٧	٣٤٩٦
٥٤٨	يسرى الإبيارى	١٩٩١	١٩٩١	١	٤٧	٣٤٩٧

٥٤٩	نبيل حَرك	١٩٩١	١٩٩١	١	٤٧	٣٤٩٨
٥٥٠	فؤاد الألفى	١٩٩١	١٩٩١	١	٤٧	٣٤٩٩
٥٥١	محمد مصطفى الصواف	١٩٩١	١٩٩١	١	٤٧	٣٥٠٠
٥٥٢	سعيد عماشة	١٩٩١	١٩٩١	١	٤٧	٣٥٠١
٥٥٣	عصام على	١٩٩١	١٩٩١	١	٤٧	٣٥٠٢
٥٥٤	حسين أبوشبيكة	١٩٩١	١٩٩١	١	٤٧	٣٥٠٣
٥٥٥	أحمد أبوسريع	١٩٩١	١٩٩١	١	٤٧	٣٥٠٤
٥٥٦	مصطفى عبد الحميد	١٩٩٢	١٩٩٢	١	٤٧	٣٥٠٥
٥٥٧	مجدى صابر	١٩٩٢	١٩٩٢	١	٤٧	٣٥٠٦
٥٥٨	نبيل شعيب	١٩٩٢	١٩٩٢	١	٤٧	٣٥٠٧
٥٥٩	محمد العربى أحمد	١٩٩٢	١٩٩٢	١	٤٧	٣٥٠٨
٥٦٠	سمير حافظ	١٩٩٢	١٩٩٢	١	٤٧	٣٥٠٩
٥٦١	حسنى السيد	١٩٩٢	١٩٩٢	١	٤٧	٣٥١٠
٥٦٢	عادل أبو الفتوح	١٩٩٢	١٩٩٢	١	٤٧	٣٥١١
٥٦٣	محمد المنسى قنديل	١٩٩٢	١٩٩٢	١	٤٧	٣٥١٢
٥٦٤	منى نور الدين	١٩٩٢	١٩٩٢	١	٤٧	٣٥١٣
٥٦٥	نعمان رشدى	١٩٩٢	١٩٩٢	١	٤٧	٣٥١٤
٥٦٦	سامية شكرى	١٩٩٢	١٩٩٢	١	٤٧	٣٥١٥
٥٦٧	فهمى عبد السلام	١٩٩٢	١٩٩٢	١	٤٧	٣٥١٦

٥٦٨	محمد على عرابى	١٩٩٢	١٩٩٢	١	٤٧	٣٥١٧
٥٦٩	محمد سعيد	١٩٩٢	١٩٩٢	١	٤٧	٣٥١٨
٥٧٠	محمد مستجاب	١٩٩٢	١٩٩٢	١	٤٧	٣٥١٩
٥٧١	جيمس جراهام	١٩٩٣	١٩٩٣	١	٤٧	٣٥٢٠
٥٧٢	خالد الحجر	١٩٩٣	١٩٩٣	١	٤٧	٣٥٢١
٥٧٣	سعيد شيمى	١٩٩٣	١٩٩٣	١	٤٧	٣٥٢٢
٥٧٤	يحيى جاد	١٩٩٣	١٩٩٣	١	٤٧	٣٥٢٣
٥٧٥	سامح الباجورى	١٩٩٣	١٩٩٣	١	٤٧	٣٥٢٤
٥٧٦	مجدى أحمد على	١٩٩٣	١٩٩٣	١	٤٧	٣٥٢٥
٥٧٧	عبد الدايم الشاذلى	١٩٩٤	١٩٩٤	١	٤٧	٣٥٢٦
٥٧٨	محيى حمدى	١٩٩٤	١٩٩٤	١	٤٧	٣٥٢٧
٥٧٩	هانى لاشين	١٩٩٤	١٩٩٤	١	٤٧	٣٥٢٨
٥٨٠	أحمد متولى	١٩٩٤	١٩٩٤	١	٤٧	٣٥٢٩
٥٨١	أحمد قاسم	١٩٩٤	١٩٩٤	١	٤٧	٣٥٣٠
٥٨٢	شيرين قاسم	١٩٩٤	١٩٩٤	١	٤٧	٣٥٣١
٥٨٣	إسماعيل يس	١٩٩٥	١٩٩٥	١	٤٧	٣٥٣٢
٥٨٤	سيد طنطاوى	١٩٩٥	١٩٩٥	١	٤٧	٣٥٣٣
٥٨٥	نيازى مصطفى عبد الجليل	١٩٩٦	١٩٩٦	١	٤٧	٣٥٣٤
٥٨٦	حازم عبد المحسن	١٩٩٦	١٩٩٦	١	٤٧	٣٥٣٥

٥٨٧	محفوظ عبد الرحمن	١٩٩٦	١٩٩٦	١	٤٧	٣٥٣٦
٥٨٨	زكى فطين عبد الوهاب	١٩٩٦	١٩٩٦	١	٤٧	٣٥٣٧
٥٨٩	محمد مرزوق	١٩٩٧	١٩٩٧	١	٤٧	٣٥٣٨
٥٩٠	سيد سعيد	١٩٩٧	١٩٩٧	١	٤٧	٣٥٣٩
٥٩١	بسام إسماعيل	١٩٩٨	١٩٩٨	١	٤٧	٣٥٤٠
٥٩٢	عاطف البكرى	١٩٩٨	١٩٩٨	١	٤٧	٣٥٤١
٥٩٣	ايريك ساندروز	١٩٩٨	١٩٩٨	١	٤٧	٣٥٤٢
٥٩٤	أنور قوادرى	١٩٩٨	١٩٩٨	١	٤٧	٣٥٤٣
٥٩٥	لميس جابر	١٩٩٨	١٩٩٨	١	٤٧	٣٥٤٤
٥٩٦	فاروق عبد الخالق	١٩٩٩	١٩٩٩	١	٤٧	٣٥٤٥
٥٩٧	ناجى جورج	٢٠٠٠	٢٠٠٠	١	٤٧	٣٥٤٦
٥٩٨	على رجب	٢٠٠٠	٢٠٠٠	١	٤٧	٣٥٤٧
٥٩٩	حسام زكريا	٢٠٠٠	٢٠٠٠	١	٤٧	٣٥٤٨
٦٠٠	أحمد عاطف	٢٠٠٠	٢٠٠٠	١	٤٧	٣٥٤٩
٦٠١	عزت آدم	٢٠٠٠	٢٠٠٠	١	٤٧	٣٥٥٠
٦٠٢	كلير دينيس	٢٠٠٠	٢٠٠٠	١	٤٧	٣٥٥١
٦٠٣	أيمن حسن	٢٠٠٠	٢٠٠٠	١	٤٧	٣٥٥٢
٦٠٤	وليد يوسف	٢٠٠٠	٢٠٠٠	١	٤٧	٣٥٥٣
٦٠٥	سمية عريشة	٢٠٠١	٢٠٠١	١	٤٧	٣٥٥٤

٦٠٦	عزة شلبى	٢٠٠١	٢٠٠١	١	٤٧	٣٥٥٥
٦٠٧	يسرى الهياتمى	٢٠٠١	٢٠٠١	١	٤٧	٣٥٥٦
٦٠٨	عاطف حتاتة	٢٠٠١	٢٠٠١	١	٤٧	٣٥٥٧
٦٠٩	طارق العريان	٢٠٠١	٢٠٠١	١	٤٧	٣٥٥٨
٦١٠	خالد جمال الدين	٢٠٠١	٢٠٠١	١	٤٧	٣٥٥٩
٦١١	شامخ الشندويلى	٢٠٠١	٢٠٠١	١	٤٧	٣٥٦٠
٦١٢	إبراهيم حامد	٢٠٠٢	٢٠٠٢	١	٤٧	٣٥٦١
٦١٣	محمود حامد	٢٠٠٢	٢٠٠٢	١	٤٧	٣٥٦٢
٦١٤	يوسف منصور	٢٠٠٢	٢٠٠٢	١	٤٧	٣٥٦٣
٦١٥	رافى جرجس	٢٠٠٢	٢٠٠٢	١	٤٧	٣٥٦٤
٦١٦	خالد عبد المنعم	٢٠٠٢	٢٠٠٢	١	٤٧	٣٥٦٥
٦١٧	تامر عبد المنعم	٢٠٠٢	٢٠٠٢	١	٤٧	٣٥٦٦
٦١٨	نهى العمروسى	٢٠٠٢	٢٠٠٢	١	٤٧	٣٥٦٧
٦١٩	علاء عزام	٢٠٠٢	٢٠٠٢	١	٤٧	٣٥٦٨
٦٢٠	سيد سعيد جمعة	٢٠٠٢	٢٠٠١	١	٤٧	٣٥٦٩
٦٢١	نادية رشاد	٢٠٠٢	٢٠٠٢	١	٤٧	٣٥٧٠
٦٢٢	مهدى يوسف	٢٠٠٣	٢٠٠٣	١	٤٧	٣٥٧١
٦٢٣	نبيل أمين	٢٠٠٣	٢٠٠٣	١	٤٧	٣٥٧٢
٦٢٤	هالوك أوزليك	٢٠٠٣	٢٠٠٣	١٠	٤٧	٣٥٧٣

٦٢٥	أيمن بهجت قمر	٢٠٠٣	٢٠٠٣	١	٤٧	٣٥٧٤
٦٢٦	أحمد عفيفى	٢٠٠٣	٢٠٠٣	١	٤٧	٣٥٧٥
٦٢٧	إيهاب لمعى	٢٠٠٣	٢٠٠٣	١	٤٧	٣٥٧٦
٦٢٨	فداء الشندويلى	٢٠٠٤	٢٠٠٤	١	٤٧	٣٥٧٧
٦٢٩	محمد نصر الدين	٢٠٠٤	٢٠٠٤	١	٤٧	٣٥٧٨
٦٣٠	شريف صبرى	٢٠٠٤	٢٠٠٤	١	٤٧	٣٥٧٩
٦٣١	محمد نبوى	٢٠٠٤	٢٠٠٤	١	٤٧	٣٥٨٠
٦٣٢	جمال الدين حسين	٢٠٠٤	٢٠٠٤	١	٤٧	٣٥٨١
٦٣٣	أحمد يوسف	٢٠٠٤	٢٠٠٤	١	٤٧	٣٥٨٢
٦٣٤	أحمد عبد الفتاح	٢٠٠٤	٢٠٠٤	١	٤٧	٣٥٨٣
٦٣٥	عادل رفاعى	٢٠٠٤	٢٠٠٤	١	٤٧	٣٥٨٤
٦٣٦	عادل عبد المنعم	٢٠٠٤	٢٠٠٤	١	٤٧	٣٥٨٥
٦٣٧	مراد منير	٢٠٠٤	٢٠٠٤	١	٤٧	٣٥٨٦
٦٣٨	محمد رفعت	٢٠٠٤	٢٠٠٤	١	٤٧	٣٥٨٧
٦٣٩	محمد نبيه	٢٠٠٥	٢٠٠٥	١	٤٧	٣٥٨٨
٦٤٠	حازم الحديدى	٢٠٠٥	٢٠٠٥	١	٤٧	٣٥٨٩
٦٤١	مجدى الكدش	٢٠٠٥	٢٠٠٥	١	٤٧	٣٥٩٠
٦٤٢	أحمد مكى	٢٠٠٥	٢٠٠٥	١	٤٧	٣٥٩١
٦٤٣	محمد جمعة	٢٠٠٥	٢٠٠٥	١	٤٧	٣٥٩٢

٦٤٤	خالد جمال	٢٠٠٥	٢٠٠٥	١	٤٧	٣٥٩٣
٦٤٥	محمد فضل	٢٠٠٥	٢٠٠٥	١	٤٧	٣٥٩٤
٦٤٦	هيثم وحيد	٢٠٠٥	٢٠٠٥	١	٤٧	٣٥٩٥
٦٤٧	شهيرة سلام	٢٠٠٥	٢٠٠٥	١	٤٧	٣٥٩٦
	المجموع			٣٥٩٦		٣٥٩٦

المصدر: فيلموجرافية الدراسة.

ملحق (١٢) التوزيع التراكمى للإنتاجية حسب الألوان:

سXب= أبيض وأسود؛ لو= ملون

م	السنة	سX ب	الرتبة	السنة	لو	الرتبة	المجموع
١	١٩٥٤	٦٦	١	١٩٨٦	٩٧	١	١٦٣
٢	١٩٥٣	٦٢	٢	١٩٨٥	٧٥	٢	١٣٧
٣	١٩٥٢	٥٩	٣	١٩٨٧	٧٢	٣	١٣١
٤	١٩٦٠	٥٨	٤	١٩٩٢	٧٠	٤	١٢٨
٥	١٩٥٩	٥٧	٥	١٩٩٠	٦٥	٥	١٢٢
٦	١٩٥٨	٥٤	٦	١٩٨٤	٦٤	٦	١١٨
٧	١٩٤٧	٥٤	٦	١٩٩١	٦١	٧	١١٥
٨	١٩٤٦	٥٢	٧	١٩٨٨	٥٧	٨	١٠٩
٩	١٩٥٥	٥١	٨	١٩٩٣	٥٣	٩	١٠٤
١٠	١٩٦١	٥٠	٩	١٩٧٨	٥٢	١٠	١٠٢
١١	١٩٤٨	٥٠	٩	١٩٧٧	٥٠	١١	١٠٠
١٢	١٩٥١	٤٩	١٠	١٩٧٥	٤٩	١٢	٩٨
١٣	١٩٥٠	٤٦	١١	١٩٧٦	٤٧	١٣	٩٣
١٤	١٩٦٢	٤٥	١٢	١٩٨٩	٤٦	١٤	٩١
١٥	١٩٤٩	٤٤	١٣	١٩٨٣	٤٦	١٤	٩٠

١٦	١٩٤٥	٤٢	١٤	١٩٧٤	٤٤	١٥	٨٦
١٧	١٩٦٣	٤١	١٥	١٩٨١	٤٣	١٦	٨٤
١٨	١٩٦٤	٤١	١٥	١٩٨٢	٤١	١٧	٨٢
١٩	١٩٦٩	٤١	١٥	١٩٧٩	٣٩	١٨	٨٠
٢٠	١٩٧٠	٤٠	١٦	١٩٨٠	٣٥	١٩	٧٥
٢١	١٩٥٦	٣٨	١٧	١٩٩٤	٣٥	١٩	٧٣
٢٢	١٩٦٥	٣٧	١٨	٢٠٠٢	٣٣	٢٠	٧٠
٢٣	١٩٦٨	٣٧	١٨	١٩٧٣	٣٣	٢٠	٧٠
٢٤	١٩٥٧	٣٥	١٩	٢٠٠١	٣٢	٢١	٦٧
٢٥	١٩٦٦	٣٣	٢٠	٢٠٠٠	٣١	٢٢	٦٤
٢٦	١٩٦٧	٣٣	٢٠	١٩٩٥	٣١	٢٢	٦٤
٢٧	١٩٧١	٣٣	٢٠	٢٠٠٥	٣٠	٢٣	٦٣
٢٨	١٩٧٢	٢٥	٢١	١٩٩٦	٢٧	٢٤	٥٢
٢٩	١٩٤٤	٢٣	٢٢	٢٠٠٤	٢٤	٢٥	٤٧
٣٠	١٩٤٢	٢٢	٢٣	٢٠٠٣	٢١	٢٦	٤٣
٣١	١٩٣٧	١٧	٢٤	١٩٩٨	٢٠	٢٧	٣٧
٣٢	١٩٤٣	١٥	٢٥	١٩٩٩	١٨	٢٨	٣٣
٣٣	١٩٣٩	١٤	٢٦	١٩٧٧	١٧	٢٩	٣١
٣٤	١٩٣٦	١٣	٢٧	١٩٩٧	١٦	٣٠	٢٩

٣٥	١٩٤١	١٢	٢٨	١٩٧١	١٤	٣١	٢٦
٣٦	١٩٤٠	١٢	٢٨	١٩٧٠	٨	٣٢	٢٠
٣٧	١٩٣٥	١٢	٢٨	١٩٦٣	٨	٣٢	٢٠
٣٨	١٩٧٣	١١	٢٩	١٩٦٦	٦	٣٣	١٧
٣٩	١٩٣٨	١١	٢٩	١٩٦٩	٥	٣٤	١٦
٤٠	١٩٣٢	٨	٣٠	١٩٦٥	٥	٣٤	١٣
٤١	١٩٣٣	٧	٣١	١٩٥٧	٥	٣٤	١٢
٤٢	١٩٣٤	٦	٣٢	١٩٦٤	٤	٣٥	١٠
٤٣	١٩٣٠	٦	٣٢	١٩٦٧	٣	٣٦	٩
٤٤	١٩٢٨	٤	٣٣	١٩٥١	٣	٣٦	٧
٤٥	١٩٢٩	٢	٣٤	١٩٦٨	٢	٣٧	٤
٤٦	١٩٣١	٢	٣٤	١٩٦٢	٢	٣٧	٤
٤٧	١٩٧٥	٢	٣٤	١٩٦١	٢	٣٧	٤
٤٨	١٩٧٤	١	٣٥	١٩٥٠	٢	٣٧	٣
٤٩	١٩٢٧	١	٣٥	١٩٦٠	١	٣٨	٢
٥٠	١٩٢٣	١	٣٥	١٩٥٩	١	٣٨	٢
٥١	١٩٩٦	١	٣٥	١٩٥٨	١	٣٨	٢
٥٢	•••	•••	•••	١٩٥٦	١	٣٨	١
	المجموع	١٤٧٦			١٥٤٧		٣٠٢٣

المصدر: فيلموجرافية الدراسة.

ملحق (١٣) قائمة المصادر التى اعتمدت عليها ببليوجرافية الدراسة

أولاً : المصادر المطبوعة:

١) أحمد الحضرى . تاريخ السينما في مصر من ١٩٢٤ إلى ١٩٤٠ . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٧.

٢) ـــــــــ . دليل السينما المصرية [٣٦ دليل] . القاهرة : مركز الثقافة السينمائية، ١٩٧٠: ٢٠٠٥.

٣) ـــــــــ . تاريخ السينما فى مصر؛ الجزء الأول من بداية ١٨٩٦ إلى آخر ١٩٣٠ . القاهرة : مطبوعات نادى السينما بالقاهرة، ١٩٨٩.

٤) إلهامى حسن. تاريخ السينما المصرية . القاهرة : صندوق التنمية الثقافية، ١٩٩٥.

٥) باسكال، جاك. الدليل السينمائى للشرق الأوسط وشمال أفريقيا . ط٤ . ـ [القاهرة] : جاك باسكال، ١٩٥٤ .

٦) حسن إمام عمر. الفيلم العربى . القاهرة : دار التحرير لطبع والنشر، ١٩٥٩.

٧) حسنى فاضل. الدليل الفنى للشرق الأوسط . القاهرة : حسنى فاضل ، ١٩٤٥.

٨) سادول، جورج. السينما فى البلدان العربية . بيروت : مركز التنسيق العربى للسينما والتليفزيون، ١٩٦٦.

٩) سعيد شيمى. تاريخ التصوير السينمائى فى مصر ١٨٩٧ _ ١٩٩٦ . القاهرة : المركز القومى للسينما، ١٩٩٧.

١٠) صندوق التنمية الثقافية . بانوراما السينما المصرية [١٧ عددًا] . القاهرة : صندوق التنمية الثقافية، ١٩٨٨: ٢٠٠٥.

١١) عادل حسنين. الموسوعة المصورة [٥ أجزاء] . القاهرة : أمادو للنشر، ١٩٩٩.

١٢) عبد المنعم سعد. السينما المصرية فى موسم [١١ جزءًا] . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٦٧: ١٩٧٧.

١٣) ________ . ٥٠ عامًا من السينما المصرية. القاهرة : الجمعية المصرية لكتاب ونقاد السينما، ١٩٧٧.

١٤) فريد المزاوى . دليل الأفلام المصرية ١٩٥٣/١٩٥٢ . القاهرة : المركز الكاثوليكى المصرى للسينما، ١٩٥٣.

١٥) ________ . دليل الأفلام المصرية ١٩٥٥/١٩٥٣ . القاهرة : المركز الكاثوليكى المصرى للسينما، ١٩٥٦.

١٦) ________ . دليل الأفلام المصرية ١٩٦٢/١٩٥٥ . القاهرة : المركز الكاثوليكى المصرى للسينما، ١٩٦٣.

١٧) محمود قاسم. موسوعة الأفلام الروائية في مصر والعالم العربي : جزءان . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧.

١٨) ________ . موسوعة الممثل فى السينما العربية . القاهرة : مكتبة مدبولى، ٢٠٠٤.

١٩) ________ . دليل الأفلام فى القرن العشرين فى مصر والعالم العربى. القاهرة : مكتبة مدبولى، ٢٠٠٢.

٢٠) مصطفى أمين حسام الدين. فيلموجرافية بالأفلام المصرية من ١٩٦٨ حتى ١٩٩٣. مجلة عالم الكتاب، ع٥٦، ١٩٩٧.

٢١) منى البندارى وآخرون. موسوعة الأفلام العربية : التفاصيل الكاملـــة لـــ٤٥٠٠ فيلم تم إنتاجها فى العالم العربى، إعداد منـــى البنـــدارى ، يعقوب وهبى، محمود قاسم؛ تقديم صلاح أبو سيف، القـــاهرة : بيـــت المعرفة، ١٩٩٤.

٢٢) منى البندارى ويعقوب وهبى. دليل السينمائيين فـــى مـــصر . ط٢ . القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٣.

٢٣) منير محمد إبراهيم. بانوراما السينما المـــصرية . القـــاهرة : شـــركة مصر للتوزيع ودور العرض السينمائي، ١٩٨١.

٢٤) ناجى فوزى. المركز الكاثوليكى المصرى للسينما و خمسون عامًا من الثقافة السينمائية . القاهرة : المركز، ٢٠٠٠.

ثانيًا : المصادر الإلكترونية . مواقع على شبكة الإنترنت مهتمة بالأفلام:

www.bfi.uk

www.oflc.gov.au

www.melodyaflam.tv

www.ukfilmcouncil.org.uk

www.bfi.org.uk/collections

www.bfi.org.uk/sightandsound

www.imdb.com

www.reel.com

www.egyfilm.com

www.fiafnet.org/uk

www.fiatifta.org

www.cinema.ucla.edu/fiaf

www.skillspro.com

http://www.maoriart.org

http://en.wikipedia.org

http://www.artsreformation.com

http://www.archivists.org

http://www.altavista.com

http://www.hotbot.com

http://www.alltheweb.com

www.rotana.com

www.arabfilmtvschool.edu.eg

www.sotwesoora.com

www.freemovienow.com

ملحق (١٤) أفلام لم تعرض ولم تدرج في فيلموجرافية الدراسة

م	اسم الفيلم	المخرج	سنة الإنتاج
١	لماضة	محمد عبد العزيز	
٢	الشريك	وحيد مخيمر	1991
٣	دماء على الثوب الأبيض	حسام الدين مصطفي	
٤	خيال العاشق	ناجي رياض	
٥	موعد مع الانتقام	إسماعيل جمال	
٦	الغيبوبة	هشام أبو النصر	
٧	خاص جدا	شريف شعبان	
٨	نور ونار	أحمد يحيى	
٩	نسور المجد	محمد راضي	
١٠	الناجون من النار	علي عبد الخالق	1996
١١	حبيبتي من تكون	يوسف فرنسيس	
١٢	وحياة قلبى وأفراحه	نادية حمزة	
١٣	بنت عز		
١٤	المواطن الصالح		
١٥	البنات اسرار		

١٦	يوم الهنا		
١٧	أرض الأخلاق		
١٨	مسرح العرائس		
١٩	لن أتهم		
٢٠	الرداء الأسود		
٢١	غدا تبدأ الحياة		
٢٢	الرسالة الأخيرة		
٢٣	زوجة يارب	عاطف سالم	1966
٢٤	حب وحنان		
٢٥	باي باي ياحلوة	عاطف سالم	1975
٢٦	اخترت حياتي		
٢٧	امراة في مهب الريح		
٢٨	كف وأربع أصابع		
٢٩	من يدفع الثمن		
٣٠	الرحلة		
٣١	امراة لكل الرجال	سيد طنطاوى	1971
٣٢	عروس لبنان	حسين فوزى	1951
٣٣	حياة فنان	علي فهمى	1945
٣٤	رغبات ممنوعة	أشرف فهمى	1979

٣٥	صديقي الوفي	فاضل صالح	
٣٦	امراة من الماضي	عبد اللطيف زكي	
٣٧	أولاد الملجأ	ناصر حسين	
٣٨	كم أنت حزين ايها الحب	عبد المنعم شكري	
٣٩	الزواج والصيف	أحمد ثروت	
٤٠	٧ باب	أحمد ثروت	
٤١	ماحصابشي حسابه	أحمد ثروت	
٤٢	تحدي العشاق	ناصر حسين	
٤٣	إصلاحية الرجال	جمال عمار	
٤٤	الخدعة الكبرى	عدلي خليل	
٤٥	الشقيقتان	زهير بكير	
٤٦	لعنة المال	صلاح سري	
٤٧	أمان يا دنيا	ابراهيم عرايس	
٤٨	تجار السموم	شريف حمودة	
٤٩	تحت المراقبة	ابراهيم عرايس	
٥٠	العجوز والحب	يحيى زكريا	
٥١	الراجل يحب مرتين	عاطف سالم	1983
٥٢	على هامش المدينة	ناصر حسين	
٥٣	غابة من الرجال	يحيى العلمى	1997

٥٤	المخدوع	أحمد النحاس	
٥٥	المشاغبون فى إجازة نصف السنة	ناصر حسين	
٥٦	مرارة الأيام	ناصر حسين	
٥٧	من قتل نفسا	حسن حافظ	
٥٨	ولو بعد حين	يس إسماعيل يس	
٥٩	امراة مع الشيطان	صلاح سرى	
٦٠	الدلالة	حسن الصيفى	
٦١	رحلة مع الشيطان	حسن الصيفى	1978
٦٢	شلة المشاغبين	محمد سلمان	1983
٦٣	ضحية حب	نبوي عجلان	
٦٤	الطماعين	ابراهيم عرايس	
٦٥	لمن يكون الانتقام	نبيل زكى	
٦٦	الأستاذ حميدة	سعد عرفة	
٦٧	البيه صديقي	أحمد ثروت	
٦٨	دائرة الموت	سيد سيف	
٦٩	الذكاء المدمر	ناجى أنجلو	
٧٠	عشش الترجمان	سيد سيف	
٧١	الكلبشات	أحمد صقر	
٧٢	مصرع الذئاب	أحمد صقر	

٧٣	بئر الأوهام	مدحت السباعي	
٧٤	جدعان الحلمية	نجدي حافظ	
٧٥	زمن الأقوياء	أحمد ثروت	
٧٦	سكر بولاق	ناصر حسين	
٧٧	القانون لا يعرف الحب	إبراهيم عرايس	
٧٨	الكمين	إسماعيل حسن	
٧٩	كوم الشقافة	إسماعيل حسن	
٨٠	موعد مع الذئاب	كمال عيد	
٨١	الراقصة والسجان	جمال عمار	
٨٢	الضياع	كمال عيد	
٨٣	اللص والثعالب	أحمد ثروت	
٨٤	الكأس واحد	شريف حمودة	
٨٥	إنعام الغريب	شريف حمودة	1994
٨٦	زمن الجدعان	حسن الصيفى	
٨٧	سفاح فى مدرسة المراهقات	ناصر حسين	
٨٨	النشالة والبيه	شريف حمودة	
٨٩	إمبراطورية الجبارة	جمال عمار	
٩٠	خمسة كارت	ناصر حسين	
٩١	الحب للحب	محمد أباظة	

٩٢	امراة وامراة	نادية حمزة	
٩٣	أحلام العبيط	نبيل زكي	
٩٤	كباب ولكن	إسماعيل جمال	
٩٥	اللقاء القاتل	سعيد محمد	
٩٦	غلط البنات	ناصر حسين	
٩٧	فضيحة في حارتنا	سيد سيف	
٩٨	لو كنت مكاني	شريف حمودة	
٩٩	لعبة الأيام	شريف حمودة	
١٠٠	الصفقة	يس إسماعيل يس	
١٠١	السايس	سمير حافظ	
١٠٢	رحلة آخر زمن	مها عرام	
١٠٣	سفينة الحب والعذاب	حسن الصيفي	1998
١٠٤	كلهم فى جهنم	يس إسماعيل يس	
١٠٥	غبى على الزيرو	سعيد محمد	
١٠٦	الشاهد الأخرس	سيد سيف	
١٠٧	اللى يعيش ياما يشوف	شريف حمودة	
١٠٨	صف عساكر	إسماعيل حسن	
١٠٩	أنا وحماتى والزمن	نبيل زكى	
١١٠	المشاغبات فى الطيران	طارق النهرى	

١١١	نقطة سم	إسماعيل جمال	
١١٢	الأبطال الثلاثة	ناصر حسين	
١١٣	مغلف بالشيكولاتة	سعيد محمد	
١١٤	المخزنجية (٢ في كلابش)	محمد مرزوق	
١١٥	ليل ورجال	شريف حمودة	
١١٦	الأستاذ	أحمد صقر	
١١٧	أحلي من الشرف مافيش	إسماعيل حسن	
١١٨	جنون المطلقات	ناصر حسين	
١١٩	أقولك ماتزعلش	سعيد محمد	
١٢٠	المجنونة والحب	محمد أباظة	
١٢١	حواء ٢٠٠٠	مها عرام	
١٢٢	الحسناء والبلطجي	إبراهيم عرايس	1995
١٢٣	بهوات آخر زمن	إبراهيم عرايس	
١٢٤	هرم للإيجار(لمن يهمه الأمر)	مها عرام	
١٢٥	مخ المرحوم	شريف حمودة	
١٢٦	صبيان المعلم	سيد سيف	
١٢٧	مهمة في منتصف الليل	مها عرام	
١٢٨	موزع البريد	مها عرام	
١٢٩	وضاع الطريق	نبيل زكي	

١٣٠	المراة الأخطبوط	شريف حمودة	
١٣١	مكانش العشم	إسماعيل حسن	
١٣٢	البديل	سيد سيف	
١٣٣	جنان في جنان	إسماعيل جمال	
١٣٤	فخ الثعالب	محمد مرزوق	
١٣٥	مربط الفرس	مها عرام	
١٣٦	اللعب على المكشوف	ناصر حسين	
١٣٧	كرامة امراة	محمد مرزوق	
١٣٨	حصل يا سعادة البيه	ناصر حسين	
١٣٩	رجل فى ورطة	إسماعيل جمال	
١٤٠	ليل وغوازى	نبيل زكى	
١٤١	كراملة	إسماعيل حسن	1994
١٤٢	هروب الأوغاد	ناصر حسين	

المصدر: فيلموجرافية الدراسة.

ملحق (١٥) البيانات الناقصة للأفلام موزعة حسب نوع البيان

أفلام ناقصة بيان المونتاج:

مسلسل عام	مسلسل فيلموجرافى	اسم الفيلم	مونتاج
١	١	في بلاد توت عنخ آمون	
٢	٣	قبلة في الصحراء	
٣	٤	سعاد الغجرية	
٤	٧	بنت النيل	
٥	١٠	تحت ضوء القمر	
٦	١١	الضحية	
٧	١٢	جناية نصف الليل	
٨	١٣	الكوكايين [أو الهاوية]	
٩	١٤	معجزة الحب	
			١٩٣١
١٠	١٥	صاحب السعادة كشكش بيه	
			١٩٣٢
١١	١٧	شوارع إستانبول	
١٢	١٩	أنشودة الفؤاد	
١٣	٢٠	مخزن العشاق	

١٤	٢١	جحا وأبو نواس	
١٥	٢٣	٥٠٠١	
١٦	٢٤	الضحايا	
			١٩٣٣
١٧	٢٥	كفري عن خطيئتك	
١٨	٢٦	الزواج	
١٩	٢٨	أولاد مصر	
٢٠	٢٩	جحا وأبو نواس مصوران	
٢١	٣٠	الوردة البيضاء	
			١٩٣٤
٢٢	٣٢	حوادث كشكش بيه	
٢٣	٣٤	الاتهام	
٢٤	٣٥	ابن الشعب	
٢٥	٣٦	المندوبان	
٢٦	٣٧	شبح الماضي	
			١٩٣٥
٢٧	٣٨	الضحايا	
٢٨	٤١	شالوم الترجمان	
٢٩	٤٨	دموع الحب	

٣٠	٤٩	المعلم بحبح	
			١٩٣٦
٣١	٥١	بسلامتة عايز يتجوز	
٣٢	٥٥	١٠٠ ألف جنيه	
٣٣	٥٦	الهارب	
٣٤	٥٧	اليد السوداء	
٣٥	٥٩	أبو ظريفة	
٣٦	٦٠	كله إلا كده	
٣٧	٦٢	الأبيض والأسود	
			١٩٣٧
٣٨	٦٣	العز بهدله	
٣٩	٦٨	سر الدكتور إبراهيم	
٤٠	٦٩	مراتى نمرة ٢	
٤١	٧١	المجد الخالد	
٤٢	٧٢	ليلة فى العمر	
٤٣	٧٤	شالوم الرياضي	
٤٤	٧٥	مبروك	
٤٥	٧٧	الساعة سبعة	
٤٦	٧٨	عمر وجميلة	

			١٩٣٨
٤٧	٨٤	ساعة التنفيذ	
٤٨	٨٥	التلغراف	
٤٩	٨٧	نفوس حائرة	
٥٠	٨٩	بحبح باشا	
			١٩٣٩
٥١	٩٤	الكنز المفقود	
٥٢	٩٥	ليالي القاهرة	
٥٣	٩٧	أجنحة الصحراء	
٥٤	١٠١	قيس وليلى	
٥٥	١٠٧	الباشمقاول	
٥٦	١٠٨	تحت السلاح	
٥٧	١١١	قلب امرأة	
٥٨	١١٥	أصحاب العقول	
			١٩٤١
٥٩	١١٧	ليلى بنت الريف	
٦٠	١٢٣	الفرسان الثلاثة	
٦١	١٢٨	عريس من إسطنبول	
			١٩٤٢

٦٢	١٣٢	الستات فى خطر	
٦٣	١٣٨	محطة الأنس	
٦٤	١٤٠	بنت ذوات	
٦٥	١٤١	على بابا والأربعين حرامي	
			١٩٤٣
٦٦	١٥١	من فات قديمه	
٦٧	١٦٠	نداء الدم	
			١٩٤٤
٦٨	١٧٦	عريس الهنا	
٦٩	١٧٨	وحيدة	
			١٩٤٥
٧٠	١٩١	الفلوس	
٧١	١٩٧	مدينة الغجر	
٧٢	١٩٨	رجاء	
٧٣	٢٠٥	تحيا الرجالة	
٧٤	٢١١	أحلاهم	
٧٥	٢٢٨	الزلة الكبرى	
٧٦	٢٣٠	قصة غرام	
			١٩٤٦

	دنيا	٢٣٢	٧٧
	ما أقدرش	٢٣٣	٧٨
	الدنيا بخير	٢٤٦	٧٩
	الخير والشر	٢٥٥	٨٠
	أرض النيل	٢٦٠	٨١
	غرام بدوية	٢٦٤	٨٢
	عادت إلى قواعدها	٢٦٧	٨٣
١٩٤٧			
	ضربة القدر	٢٨٦	٨٤
	غنى حرب	٢٩١	٨٥
	معروف الإسكافى	٢٩٢	٨٦
	خاتم سليمان	٢٩٥	٨٧
	ليالى الأنس	٢٩٧	٨٨
	العرسان الثلاثة	٣٠٠	٨٩
	غدر وعذاب	٣٠٤	٩٠
	التضحية الكبرى	٣١٠	٩١
	قبلنى يا أبى	٣١٨	٩٢
	أبو زيد الهلالي	٣٢٧	٩٣
	جحا والسبع بنات	٣٣١	٩٤

٩٥	٣٣٤	الكل يغنى	
			١٩٤٨
٩٦	٣٣٨	الستات عفاريت	
٩٧	٣٤٠	الزناتى خليفة	
٩٨	٣٤٣	ورد شاه	
٩٩	٣٥٠	المليونيرة الصغيرة	
١٠٠	٣٥٧	ابن الفلاح	
١٠١	٣٥٨	الصيت ولا الغنى	
١٠٢	٣٦٤	البوسطجى	
١٠٣	٣٦٧	عاشت في الظلام	
١٠٤	٣٧٤	الحلقة المفقودة	
			١٩٤٩
١٠٥	٣٩٦	ذو الوجهين	
١٠٦	٣٩٧	المرأة شيطان	
١٠٧	٣٩٨	الناصح	
١٠٨	٤٢٢	عقبال البكارى	
١٠٩	٤٢٥	بنت العمدة	
١١٠	443	امرأة من نار	١٩٥٠
١١١	450	إلهام	

١١٢	455	محسوب العائلة	
١١٣	524	خضرة والسند باد القبلى	
١١٤	٥٤٤	ناهد	
١١٥	٥٩١	السر فى بير	
١١٦	٦٥٥	مرت الأيام	
١١٧	٧٣٨	أمانى العمر	
١١٨	٧٤٨	ضحايا الإقطاع	
١١٩	٨٢٢	الحب العظيم	
١٢٠	٨٢٨	بنت الصياد	
١٢١	٨٤٩	بنت البادية	
١٢٢	٩٢٨	قبلنى فى الظلام	
١٢٣	٩٨٢	بهية	١٩٦٠
١٢٤	١٠٠٢	أقوى من الحياة	
١٢٥	١٠٦٣	عودى يا أمى	
١٢٦	١١٠٣	الاستعباد	
١٢٧	١١٣٢	أيام زمان	
١٢٨	١١٥٠	البدوية العاشقة	
١٢٩	١٢٤٨	ابن كليوباترا	
١٣٠	١٢٦٣	ابتسامة أبو الهول	

١٣١	١٢٦٧	قاهر الأطلنطى	
١٣٢	١٢٨٣	فارس الصحراء	
١٣٣	١٢٩٢	حبي في القاهرة	
١٣٤	١٣٠٨	حدث في مصر	
١٣٥	١٣١٣	أبو الهول الزجاجي	
١٣٦	١٣٢٩	فى طريقى رجل	
١٣٧	١٣٣٢	كيف تسرق قنبلة ذرية	
١٣٨	١٣٣٦	أيام الحب	
١٣٩	١٣٦٨	الطريد	
١٤٠	١٥٩٥	أعظم طفل في العالم	١٩٧٠
١٤١	١٦٠٥	أجمل أيام حياتي	
١٤٢	٢٠٩٦	أسود سيناء	١٩٨٠
١٤٣	٢١٣٧	تل العقارب	
١٤٤	٢٢٢٧	أحضان الخوف	
١٤٥	٢٢٧٩	ساعات الفزع	
١٤٦	٢٢٨٠	من خاف سلم	
١٤٧	٢٣٥٢	نداء الدم	
١٤٨	٢٥٥٧	الصعلوك والهانم	١٩٩٠
١٤٩	٢٦٨٧	اليتيم والحب	

١٥٠	٢٧٩٧	القلب وما يعشق	
١٥١	٢٩٣٧	عايزين لعب	٢٠٠٠
١٥٢	٢٩٣٩	ولا على بالى	
١٥٣	٢٩٤٨	الجريمة تدق الباب	
١٥٤	٢٩٥٦	هروب مومياء	
١٥٥	٢٩٨١	٧ ورقات كوتشينة	

قائمة الأفلام الناقصة بيان التصوير:

مسلسل عام	مسلسل فيلموجرافى	اسم الفيلم	تصوير
١	١٧	شوارع إستانبول	
٢	٣٤٠	الزناتى خليفة	
٣	١٢٤٨	ابن كليوباترا	
٤	١٣٠٨	حدث في مصر	
٥	١٣٦٨	الطريد	
٦	٢٢٧٩	ساعات الفزع	
٧	٢٢٨٠	من خاف سلم	
٨	٢٣٥٢	نداء الدم	
٩	٢٩٣٧	عايزين لعب	
١٠	٢٩٣٩	ولا على بالى	
١١	٢٩٤٨	الجريمة تدق الباب	
١٢	٢٩٥٦	هروب مومياء	

قائمة أفلام ناقصة بيان الإنتاج:

مسلسل علم	مسلسل فيلموجرافى	اسم الفيلم	شركة الإنتاج
١	٢٠٥	تحيا الرجالة /١٩٤٥	
٢	٢٧٧	سلوى /١٩٤٦	
٣	٤٠٩	القاتلة / ١٩٤٩	
٤	١٢٥١	هارب من الأيام / ١٩٦٥	
٥	١٩٨٨	حسن بيه الغلبان / ١٩٨٢	
٦	٢٢٧٩	ساعات الفزع / ١٩٨٦	
٧	٢٢٨٠	من خاف سلم / ١٩٨٦	

أفلام ناقصة بيان السيناريو:

مسلسل علم	م فيلموجرافى	اسم الفيلم	سيناريو
١	١٢	جناية نصف الليل	
٢	١٧	شوارع إستانبول	
٣	٢٠	مخزن العشاق	
٤	٣٥	ابن الشعب	
٥	١٨٨	شارع محمد على	
٦	٢٧٨	عدو المرأة / ١٩٤٦	
٧	٢٨٧	نور من السماء	
٨	٢٩٧	ليالي الأنس	
٩	٤٣٧	ما كانش على البال	

١٠	٤٥٩	ظلموني الناس	
١١	٤٩٤	سماعة التليفون	
١٢	٥١٢	ابن النيل	
١٣	٥٤٣	الهوا ما لوش دوا	
١٤	٥٦٧	قدم الخير	
١٥	٦٠٢	في شرع مين	
١٦	٦٠٤	فاعل خير	
١٧	١٢٤٨	ابن كليوباترا	
١٨	١٢٦٣	ابتسامة أبو الهول	
١٩	١٢٦٧	قاهر الأطلنطى	
٢٠	١٢٨٣	فارس الصحراء	
٢١	١٣٠٨	حدث في مصر	
٢٢	٢٢٢٧	أحضان الخوف	
٢٣	٢٢٥١	البرىء والمشنقة	
٢٤	٢٢٧٩	ساعات الفزع	
٢٥	٢٢٨٠	من خاف سلم	
٢٦	٢٣٥٢	نداء الدم	
٢٧	٢٩٣٧	عايزين لعب	
٢٨	٢٩٣٩	ولا على بالى	
٢٩	٢٩٤٨	الجريمة تدق الباب	

الأفلام مجهولة التأليف القصصى مسجلة بالرقم الفيلموجرافى واسم الفيلم

أولاً : الثلاثينيات

١٢ جناية نصف الليل

١٧ شوارع إستانبول

٢٠ مخزن العشاق

ثانيًا : الأربعينيات

١٦٤ ماجدة

٢٢٦ قلوب دامية

٢٦٦ أول نظرة

٢٧١ يوم في العالي

٣١٢ كنز السعادة

٣١٣ العقل في أجازة

٣١٥ عدو المجتمع

٣١٦ المنتقم

٣٢٦ عودة الغائب

٣٤٠ الزناتى خليفة

٣٤٣ ورد شاه

٣٤٥ هارب من السجن

٣٤٦ يحيا الفن

٣٤٨ صاحبة العمارة

٣٥١ الواجب

٣٥٤ شمشون الجبار

٣٥٨ الصيت ولا الغنى

٣٦١ سكة السلامة

٣٧٦ بنت حظ

٣٨١ أميرة الجزيرة

٣٩٨ الناصح

٤٠٩ القاتلة

٤١١ حلم ليلة

٤١٦ أمينة

ثالثًا : الخمسينيات

451 معلهش يا زهر

489 السبع أفندى

501 القافلة تسير

517 انتقام الحبيب

٥٣٤ بيت النتاش

٥٤١ صورة الزفاف

٥٤٧ شمشون ولبلب

٥٦٠ كأس العذاب

٥٧١ من عرق جبيني

٦٢٣ حب في الظلام

٦٤٨ المستهترة

٦٥١ موعد مع الحياة

٦٥٤ المال والبنون

٦٥٧ جنون الحب

٦٦٣ الوحش

٦٦٥ الآنسة حنفي

٦٨٥ الناس مقامات

٧١٦ شيطان الصحراء

٧٢٨ سيجارة وكاس

٧٣٤ إسماعيل يس يقابل ريا وسكينة

٧٣٥ بنات الليل

٧٤٨ ضحايا الإقطاع

٨١٣ غرام المليونير

٨٥٥ شاطىء الأسرار

٨٨٠ أيامى السعيدة

٨٨٣ بحبوح أفندى

٩٠٨ موعد مع المجهول

٩١٠ ارحم حبي

٩١١ قلب من ذهب

٩١٦ آخر من يعلم

٩٢٨ قبلنى فى الظلام

٩٣٩ حب إلى الأبد

رابعًا : الستينيات

٩٦٣ قيس وليلى

٩٦٩ رجل بلا قلب

٩٩٣ ثلاث وريثات

١٠١٢ مال ونساء

١٠١٣ وعاد الحب

١٠١٤ قلب في الظلام

١٠٢٧ بلا عودة

١٠٩١ الحاقد

١٠٩٤ الفرسان الثلاثة

١١٣٢ أيام زمان

١١٤٣ شباب طائش

١١٤٦ نار في صدرى

١١٥٣ منتهى الفرح

١١٥٩ الشيطان الصغير

١١٧٧ ألف ليلة وليلة

١١٩٧ حكاية نص الليل

١١٩٩ حب ومرح وشباب

١٢٠٦ للرجال فقط

١٢٣٨ العقلاء الثلاثة

١٢٤٨ ابن كليوباترا

١٢٥٤ المشاغبون

١٢٦٣ ابتسامة أبو الهول

١٢٦٥ للنساء فقط

١٢٦٧ قاهر الأطلنطى

١٢٧١ تفاحة آدم

١٢٧٩ حارة السقايين

١٢٨٣ فارس الصحراء

١٢٨٨ سيد درويش

١٢٩٣ رجل وامرأتان

١٢٩٧ شقة الطلبة

١٣٠٨ حدث في مصر

١٣١٣ أبو الهول الزجاجي

خامسًا : السبعينيات

1470 لمسة حنان

1480 خطيب ماما

1495 ابنتي العزيزة

1499 واحد في المليون

1532 ليلة حب أخيرة

1587 الشياطين والكورة

1615 عريس الهنا

1619 ليالي لن تعود

1668 بابا آخر من يعلم

1687 بديعة مصابنى

1719 عودة الابن الضال

1727 أزواج طائشون

1732 جواز على الهواء

1735 المزيكا في خطر

1756 إلى المأذون يا حبيبي

1768 عذراء... ولكن

1797 القضية المشهورة

1813 اللعبة

1857 الخدعة الخفية

1863 إسكندرية ليه

سادسًا : الثمانينيات

١٩٠٠ العاشقة

١٩١٣ جنون الشباب

١٩٣٨ وداعا للعذاب

١٩٦٠ مخيمر دايما جاهز

١٩٧٢ ابن مين في المجتمع

١٩٩٩ الراجل اللي باع الشمس

٢٠٣٠ ريا وسكينة

٢٠٥٦ المحظوظ

٢١١٠ الحلال يكسب

٢١١٢ الشقة من حق الزوجة

٢١٢٠ هنا القاهرة

٢١٤٤ الوداع يابونابرت

٢١٨٨ البنديرة

٢٢٠٧ الزيارة الأخيرة

٢٢٠٨ احترس عصابة النساء

٢٢٢٥ وعد ومكتوب

٢٢٥١ البرىء والمشنقة

٢٢٥٣ امرأة تحت الاختبار

٢٢٥٤ رجل قتله الحب

٢٢٥٥ ناس هايصة وناس لايصة

٢٢٧٩ ساعات الفزع

٢٢٨٠ من خاف سلم

٢٢٨٦ الخرتيت

٢٣٠٣ ابتسامة فى عيون حزينة

٢٣١٤ رجل في فخ النساء

٢٣١٧ امرأة من نار

٢٣٢٦ النظرة الأخيرة

٢٣٣٩ لعدم كفاية الأدلة

٢٣٥٣ الأب الثائر

٢٣٦٣ رحلة المشاغبين

٢٣٧٤ الجدعان الثلاثة

٢٣٨٩ الدرجة الثالثة

سابعًا : التسعينيات

٢٤٦٦ البركان

٢٤٦٧ جريمة إلا ربع

٢٤٩٤ ليس لعصابتنا فرع آخر

٢٥٠٤ ثلاثة على واحد

٢٥٤٨ كيد العوالم

٢٦٢٢ دسوقي أفندي في المصيف

٢٦٣٢ ننوسة

٢٦٩٨ مرسيدس

٢٧٣١ المهاجر

٢٧٣٥ عنتر زمانه

٢٧٦٦ الملائكة لا تسكن الأرض

٢٧٧٠ الجراج

٢٧٨١ ليلة ساخنة

٢٨٠١ حسن اللول

٢٨١٠ المصير

٢٨٣٤ إمبراطورية الشر

٢٨٤٥ ولا كان في النية أبقى ..؟

٢٨٤٨ الآخر

ثامنًا : الألفية

٢٨٧٤ أبناء الشيطان

٢٨٨٠ فرقة بنات وبس

٢٨٨١ الكاش....ماشى

٢٨٨٣ الوردة الحمراء

٢٨٨٤ أولى ثانوي

٢٨٨٧ جحيم تحت الأرض

٢٩١١ جرانيتا

٢٩٣٧ عايزين لعب

٢٩٣٩ ولا على بالى

٢٩٤٤ فارس ظهر الخيل

٢٩٤٥ الحب الحقيقي

٢٩٤٨ الجريمة تدق الباب

٢٩٤٧ لحظات حب

المصدر: فيلموجرافية الدراسة.

ملحق (١٦) استمارة جمع بيانات المعلومات الخاصة بفيلموجرافية الدراسة

تنقسم الاستمارة إلى خمسة أقسام رئيسة هى:

القسم الأول : معلومات الوصف الفيلموجرافى . وتتضمن المعلومات التالية عن الفيلم:

عنوان الفيلم :

المخرج : ١)　　　　　　٢)　　　　　　٣)

القصة :

السيناريو :

الحوار :

مدير التصوير : ١)　　　　　　٢)　　　　　　٣)

المونتاج : ١)　　　　　　٢)　　　　　　٣)

الإنتاج : مصرى ( ) مشترك عربى ( ) مشترك أجنبى ( )

شركات الإنتاج : ١)

٢)

نوعها : ملك الدولة ( ) شركة خاصة ( ) شركة غير مصرية ( )

شركة التوزيع الداخلى:

شركة التوزيع الخارجى :

تاريخ العرض الأول : عرض فى / / . لم يعرض ( )

اللون : أبيض وأسود ( ) ملون ( )

القسم الثانى : المعلومات الموضوعية والنوعية الفيلموجرافية :

الاقتباس : مقتبس ( ) غير مقتبس ( )

مصدر الاقتباس العربى : قصة ( ) رواية ( ) مسرحية ( ) مجموعة قصصية ( )

مصادر أخرى ( )

مصدر الاقتباس الأجنبى : مصدر أدبى ( ) فيلم أجنبى ( )

نوع المصدر الأدبى : قصة ( ) رواية ( ) مسرحية ( ) أنواع أخرى ( )

القسم الثالث : التبصرات :

- عنوان المصدر الأدبى العربى ومؤلفه :
- عنوان المصدر الأدبى الأجنبى ومؤلفه :
- عنوان الفيلم الأجنبى وجنسيته :
- معلومات عن عنوان الفيلم :
- معلومات عن الإخراج :
- معلومات عن التصوير :
- معلومات عن المونتاج :
- معلومات عن شركات الإنتاج :
- معلومات عن شركات التوزيع :
- معلومات عن تاريخ العرض :
- معلومات عن اللون :
- معلومات أخرى :

القسم الرابع : تعليق الباحث .

القسم الخامس : المصادر والمراجع .

المحتويات

الموضوع	رقم الصفحة
إهداء	3
شكر وعرفان	5
مقدمة	7
تمهيد	9
الفصل الأول: نشأة الأفلام المصرية وتطورها ودورها كمصادر للمعلومات.	
تمهيد	31
العروض الأولى للأفلام السينمائية فى مصر	32
التطور التاريخى للأفلام	34
التطور التاريخى لأنواع الأفلام المصرية	35
التطور التاريخى للمجالات الفنية للفيلم	36
التأريخ للأفلام المصرية	39
الأفلام الروائية القصيرة الصامتة	44
الأفلام الروائية الطويلة الصامتة	45
أنواع الأفلام وخصائصها	46
الأفلام السينمائية	48
الأفلام التسجيلية أو الوثائقية	50
الأفلام وأهميتها	53

الموضـــوع	رقم الصفحة
الأفلام ودورها كمصادر معلومات	56
مؤسسات البحث المهتمة بالأفلام	58
المؤسسات الأكاديمية البحثية	59
المؤسسات التثقيفية والدعائية	66
فئات الباحثين والمستفيدين من الأفلام	70
الباحثون والمستفيدون الأكاديميون	71
الباحثون والمستفيدون غير الأكاديميين	75
القضايا المرتبطة بالأفلام	77
الأفلام المجهولة	77
الأفلام الممنوعة من العرض رقابيًا	78
الخلاصة	82
الفصل الثاني: مراحل إعداد الأفلام السينمائية .	
تمهيد	87
المرحلة الأولى: الإعداد والتخطيط والتحضير	87
التمويل ومصادره	88
النص المطبوع: القصة والسيناريو والحوار	90
خطة العمل	93
المرحلة الثانية: التنفيذ أو الإنتاج	96
الإخراج	96
التصوير	99

الموضوع	رقم الصفحة

المونتاج 102

إعداد النسخة النهائية للفيلم 107

المرحلة الثالثة: العرض والتوزيع 108

الخلاصة 111

الفصل الثالث: الضبط الببليوجرافي للأفلام المصرية

تمهيد 115

جهود الضبط الببليوجرافى السابقة 115

بيانات تعريفية 116

القائمون على العمل الببليوجرافى 121

الفترة الزمنية التى تغطيها الببليوجرافيات 122

ظروف إعداد هذه الببليوجرافيات 124

التحليل الكمى للجهود السابقة 125

بيانات الوصف الببليوجرافي 127

تحليل بيانات الوصف الببليوجرافى المستخدمة 131

مقارنة هذه الجهود ببعضها بعضًا 135

ببليوجرافية الدراسة 137

الحاجة والهدف 138

حدود الببليوجرافية 138

مصادر إعداد فيلموجرافية الدراسة 142

البناء والتكوين 145

الموضــــوع	رقم الصفحة

الإحصاءات الناتجة عن فيلموجرافية الدراسة 150

الخلاصة 155

الفصل الرابع: الدراسة الببليوجرافية للأفلام المصرية

تمهيد 159

الاتجاهات العددية للأفلام 160

الاتجاهات العددية للأفلام حسب الرتبة 160

الاتجاهات العددية للأفلام حسب العقود 161

مقارنة بين الأفلام المصرية والعربية 163

مقارنة بين الأفلام المصرية والأجنبية 165

الاتجاهات الموضوعية للأفلام 168

الأصل الفكرى 169

الاتجاهات النوعية للأفلام 198

نوعية الإنتاج 199

الاتجاهات النوعية للألوان 223

الاتجاهات الإنتاجية للمشاركين فى صناعة الأفلام .. 227

الاتجاهات الإنتاجية للأفلام حسب الفئات الإنتاجية .. 227

الاتجاهات الإنتاجية للمخرجين 229

الاتجاهات الإنتاجية لمديرى التصوير 231

الاتجاهات الإنتاجية للمونتيرين 233

الاتجاهات الإنتاجية لكتاب النص السينمائى 235

الموضوع	رقم الصفحة

الاتجاهات الزمنية للأفلام 238

الاتجاهات الزمنية للأفلام حسب العقود 238

الاتجاهات الزمنية للأفلام حسب المراحل الزمنية ... 241

الاتجاهات الزمنية للمشاركين فى صناعة الأفلام 245

الاتجاهات الجغرافية للأفلام 254

أفلام الإسكندرية 254

أفلام القاهرة 256

الخلاصة 257

الفصل الخامس: الإيداع القانونى وحقوق الملكية الفكرية والرقابة على الأفلام

تمهيد 261

الإيداع القانونى للأفلام 262

قانون الإيداع القانونى للأفلام 263

المؤسسات المسئولة وآليات التنفيذ 265

القضايا المرتبطة بالإيداع القانونى 268

الأفلام وحقوق الملكية الفكرية 269

قوانين حقوق الملكية الفكرية المصرية 270

الاتفاقات والمعاهدات والمنظمات الدولية 276

قضايا حقوق الملكية الفكرية 286

الرقابة على الأفلام 288

نبذة تاريخية 289

الموضوع	رقم الصفحة
قوانين الرقابة على الأفلام فى مصر	290
المؤسسات المسئولة وآليات التنفيذ	301
قضايا الرقابة على الأفلام	304
الخلاصة	305
الفصل السادس: الحفظ والمعالجة الفنية للأفلام فى المكتبات المصرية	
تمهيد...	309
الحفظ ومؤسساته	310
الحفظ ومعاييره في مصر	312
مؤسسات حفظ الأفلام فى مصر	314
المكتبات الأرشيفية فى مصر	315
المكتبات الأرشيفية الأجنبية	326
المعايير الدولية لحفظ الأفلام	330
القضايا المرتبطة بحفظ الأفلام فى مصر	332
الفهرسة الوصفية	335
مصادر المعلومات	335
بطاقة الفهرسة وحقول الوصف	339
الفهرسة الموضوعية	346
الأفلام في تصنيف ديوى العشرى	347
الأفلام في تصنيف مكتبة الكونجرس	350
الأفلام ورؤوس الموضوعات	354
الضبط الاستنادى للأفلام	356

الموضوع	رقم الصفحة

الضبط الاستنادى لعناوين الأفلام 357
الضبط الاستنادى للأسماء 359
الخلاصة 360

الفصل السابع: إتاحة الأفلام المصرية واسترجاعها

تمهيد 365
مفهوم الإتاحة وعلاقته بالنشر والعرض والتوزيع .. 365
الإتاحة وعلاقتها بالنشر 367
الإتاحة والعرض العام للفيلم 369
الإتاحة والتوزيع 370
التطور التاريخى للإتاحة 372
العروض الأولية 372
دور العرض السينمائية 373
عروض التليفزيون 377
عروض الفيديو كاسيت 378
العروض الرقمية عبر الإنترنت 379
الإتاحة المعيارية للأفلام [البث الانتقائى للأفلام] 381
العروض الخاصة وأسابيع الأفلام 382
عروض المهرجانات والمسابقات 384
العروض التعليمية 386
عروض نوادى السينما 386

الموضوع	رقم الصفحة
عروض للبحث العلمى	387
قوانين الإتاحة فى مصر وتطبيقاتها	388
الإجراءات المتبعة لإتاحة الأفلام	391
المؤسسات المختصة بالإتاحة فى مصر	392
الإتاحة والرقابة على الأفلام	393
الإتاحة والشئون الاجتماعية	394
الإتاحة والنقابات المهنية السينمائية	397
القضايا المرتبطة بالإتاحة والاسترجاع	398
قضية الرقابة على الأفلام	398
قضية نقص دور العرض	400
قضية الإقبال الجماهيرى	401
قضية القرصنة	402
قضية مستوى الأفلام المتاحة	403
قضية توقيت العرض	403
الخلاصة	405
الفصل الثامن: التصور المستقبلى لضبط الأفلام المصرية وحفظها وإتاحتها	
تمهيد	409
ضبط الأفلام المصرية وحفظها وإتاحتها: الواقع والمستقبل .	410
الضبط الببليوجرافى للأفلام فى مصر: الواقع	411
الضبط الببليوجرافى للأفلام فى مصر: المستقبل	412

الموضوع	رقم الصفحة

حفظ الأفلام فى مصر : الواقع 415

حفظ الأفلام فى مصر : المستقبل 416

إتاحة الأفلام فى مصر: الواقع 418

إتاحة الأفلام فى مصر: المستقبل 419

المشروع المقترح لضبط الأفلام وتوثيقها 421

المؤسسة الراعية ودورها 421

الأهداف العامة 422

الخطة المقترحة: الإطار العام 423

الإمكانات المطلوبة 425

آليات العمل والتنفيذ 426

نموذج لقاعدة بيانات فيلمية 426

الإطار العام 427

التصميم والبرامج المستخدمة 427

إعداد البيانات وإدخالها 434

الأهداف 434

الإمكانات التى تتيحها القاعدة 435

الاسترجاع والإتاحة 436

رقمنة الأفلام المصرية 436

الخلاصة 438

الخاتمة 441

الموضوع	رقم الصفحة
النتائج	445
التوصيات	465
قائمة المصادر والمراجع	473
قائمة الملاحق	
ملحق (١) الأفلام التسجيلية والإخبارية والروائية القصيرة من ١٨٩٧: ١٩٢٩	497
ملحق (٢) الأفلام المأخوذة عن الأدب المصرى	507
ملحق (٣) الأفلام المأخوذة عن الأدب الأجنبى	525
ملحق (٤) الأفلام المصرية المأخوذة عن أفلام أجنبية	537
ملحق (٥) قائمة أفلام القطاع العام السينمائى المصرى ..	547
ملحق (٦) أفلام شركة مصر للتمثيل والسينما	556
ملحق (٧) التوزيع التراكمي لإنتاجية الأفلام المعروضة ..	560
ملحق (٨) التوزيع التراكمي لإنتاجية المخرجين	565
ملحق (٩) التوزيع التراكمي لإنتاجية مديرى التصوير	585
ملحق (١٠) التوزيع التراكمي لإنتاجية المونتيرين	593
ملحق (١١) التوزيع التراكمي لإنتاجية كتاب السيناريو ...	601
ملحق (١٢) التوزيع التراكمي للإنتاجية حسب الألوان	636
ملحق (١٣) قائمة المصادر التى اعتمدت عليها ببليوجرافية الدراسة	639
ملحق (١٤) أفلام لم تعرض ولم تدرج في فيلموجرافية الدراسة	644

الموضوع	رقم الصفحة
ملحق (١٥) البيانات الناقصة فى الأفلام موزعة حسب نوع البيان	652
ملحق (١٦) استمارة جمع بيانات المعلومات الخاصة بفيلموجرافية الدراسة	674

قائمة الجداول

رقم الجدول	رقم الصفحة
جدول (١-١) الأفلام الروائية القصيرة وسنوات عرضها من ١٩١٧ وحتى ١٩٢٤	44
جدول (١-٢) الأفلام الصامتة وسنوات عرضها في الفترة من ١٩٢٣ وحتى ١٩٣٣	46
جدول (١-٣) الأطروحات المجازة من المعهد العالى للسينما من ١٩٧٠ ــ ٢٠٠٥	63
جدول (١-٤) الأطروحات المجازة من المعهد العالى للنقد الفنى من ١٩٧٠ ــ ٢٠٠٥	65
جدول (٣-١) قوائم الضبط الببليوجرافى السابقة والفترات الزمنية التى تغطيها	123
جدول (٣-٢) قوائم الضبط الببليوجرافى السابقة وعدد الأفلام المسجلة فيها	126
جدول (٣-٣) التجميع النهائى للأفلام الروائية الطويلة من ١٩٢٣ حتى ٢٠٠٥	151
جدول (٣-٤) الأفلام المصرية المأخوذة من مصادر أدبية مصرية	153
جدول (٣-٥) الأفلام المصرية المقتبسة عن مصادر أدبية أجنبية	154
جدول (٣-٦) الأفلام المصرية المقتبسة عن أفلام أجنبية.......	154
جدول (٤-١) التوزيع العددى للأفلام حسب العقود الزمنية...	162

رقم الجدول	رقم الصفحة
جدول (٤-٢) التوزيع العددى للأفلام في مصر وبعض الدول العربية	164
جدول (٤-٣) مقارنة الأفلام المصرية مع الأفلام الأجنبية خلال التسعينيات	166
جدول (٤- ٤) التوزيع الموضوعى للأفلام حسب مصدر الموضوع	169
جدول (٤-٥) توزيع الأفلام المأخوذة عن الأدب المصرى حسب العقود	171
جدول (٤-٦) الأدباء المصريون الأكثر إنتاجية فى تاريخ الأفلام المصرية	174
جدول (٤-٧) توزيع الأفلام حسب شكل العمل الأدبى المصرى	177
جدول (٤-٨) توزيع الأفلام المأخوذة عن الأدب الأجنبى حسب العقود	183
جدول (٤-٩) الأدباء الأجانب وأعمالهم الأدبية فى الأفلام المصرية	185
جدول (٤-١٠) توزيع الأفلام حسب شكل العمل الأدبى الأجنبى	188
جدول (٤-١١) توزيع الأفلام المصرية المأخوذة عن الأفلام الأجنبية حسب العقود	190
جدول (٤-١٢) الأفلام ذات السمة التاريخية فى تاريخ الأفلام المصرية	194
جدول (٤-١٣) الأفلام ذات السمة الدينية فى تاريخ الأفلام المصرية	196

رقم الجدول	رقم الصفحة
جدول (٤-١٤) توزيع أفلام القطاع العام وفقاً لسنة العرض...	204
جدول (٤-١٥) بيان بعدد الأفلام التى تم تقديم دعم لها من القطاع العام	205
جدول (٤-١٦) أهم شركات الإنتاج المصرية من ١٩٢٣ وحتى ٢٠٠٥	210
جدول (٤-١٧) أفلام الإنتاج المشترك بين مصر والدول العربية	216
جدول (٤-١٨) أفلام الإنتاج المشترك بين مصر والدول الأجنبية	219
جدول (٤-١٩) توزيع فئات الأفلام حسب الإنتاج المعروض.	227
جدول (٤-٢٠) توزيع فئات المخرجين حسب الإنتاجية	229
جدول (٤-٢١) توزيع مديرى التصوير حسب الفئة الإنتاجية...	232
جدول (٤-٢٢) توزيع المونتيرين حسب الفئة الإنتاجية	234
جدول (٤-٢٣) توزيع كتاب النص السينمائى حسب الفئة الإنتاجية	236
جدول (٤-٢٤) إجمالى عدد الأفلام المعروضة فى كل عقد على حدة	238
جدول (٤-٢٥) التوزيع الزمنى لشركات الإنتاج حسب العقود الزمنية	246
جدول (٤-٢٦) التوزيع الزمنى للمخرجين حسب العقود.......	248
جدول (٤-٢٧) التوزيع الزمنى لمديرى التصوير حسب العقود..	250

رقم الجدول	رقم الصفحة
جـــدول (٤-٢٨) التوزيـــع الزمنـــى للمـــونتيرين حـــسب العقود..	251
جدول (٤-٢٩) التوزيع الزمنى لكتـــاب الـــسيناريو حـــسب العقود..	253
جدول (٦-١) مقتنيات مركز حفظ نيجاتيف الأفلام بـــشركة مصر للصوت والضوء والسينما.................	321
جدول (٦-٢) مقتنيات بعض المكتبات الأرشيفية الأجنبية......	328

قائمـة الأشكال

رقم الشكل	رقم الصفحة
شكل (١-١) التوزيع العددى للأفلام حسب اللون...............	39
شكل (٢-١) توزيع المخرجين الجدد موزعين حسب العقود الزمنية المختلفة..................................	98
شكل (٢-٢) توزيع مديرى التصوير الجدد حسب العقود الزمنية..........................	101
شكل (٢-٣) توزيع المونتيرين الجدد حسب العقود الزمنية..	106
شكل (٣-١) الخط الزمنى المقارن لجهود الضبط الببليوجرافى السابقة........................	136
شكل (٤-١) مقارنة أعدد الأفلام المصرية مع أعداد الأفلام فى بعض الدول العربية...........................	164
شكل (٤-٢) مقارنة الإنتاج المصرى مع إنتاج الدول الأجنبية خلال التسعينيات...............................	167
شكل (٤-٣) توزيع أفلام الإنتاج المشترك مع الدول العربية حسب الدولة...	218
شكل (٤-٤) توزيع أفلام الإنتاج المشترك مع الدول الأجنبية حسب الدولة...	222
شكل (٤-٥) نسبة أفلام الأبيض والأسود إلى الأفلام الملونة..	224
شكل (٤-٦) توزيع أفلام الأبيض والأسود حسب الفترة الزمنية لعرضها...	225

رقم الشكل	رقم الصفحة
شكل (٤-٧) توزيع الأفلام الملونة حسب الفترة الزمنية لعرضها..	226
شكل (٤-٨) التوزيع العددى للأفلام حسب العقود الزمنية.....	239
شكل (٤-٩) التوزيع العددى للأفلام حسب المراحل الزمنية الخمسة..	242
شكل (٦-١) نموذج البطاقة الفيلمية المستخدمة فى المركز القومى للسينما..	318
شكل (٦-٢) نموذج تسجيل بيانات فيلم فى مركز حفظ نيجاتيف الأفلام السينمائية............................	324
شكل (٦-٣) نموذج لاستمارة قائمة الرفوف المستخدمة فى مركز حفظ نيجاتيف الأفلام السينمائية............	325
شكل (٨-١) الصفحة الرئيسية لقاعدة البيانات الفيلمية.........	428
شكل (٨-٢) نافذة صفحة الأفلام..	429
شكل (٨-٣) نافذة القائمة الكاملة للأفلام................................	430
شكل (٨-٤) نافذة صفحة الإضافة..	431
شكل (٨-٥) نافذة عن البرنامج..	431
شكل (٨-٦) نافذة البحث عن فيلم..	432
شكل (٨-٧) نافذة إضافة فيلم جديد..	433
شكل (٨-٨) نافذة تحديث البيانات النوعية............................	433
شكل (٨-٩) نافذة إضافة بيان نوعى جديد............................	434
شكل (٨-١٠) نافذة الخروج من البرنامج............................	434

المؤلف فى سطور:

صبرى أحمد طه منجد

العنوان: جامعة سوهاج – كلية الآداب – قسم المكتبات والمعلومات.

دكتوراه فى علم المعلومات والمكتبات – جامعة سوهاج – كليـــة الآداب – ٢٠٠٨.

مدرس علم المعلومات والمكتبـــات – جامعـــة ســـوهاج – كليـــة الآداب – ٢٠٠٨.

الإنتاج العلمى:

المكتبـــات الجامعية جنوب الـــوادى ودورها فى خدمـــة البحـــث العلمـــى، إعداد: **صبرى طه**؛ إشراف: **شعبان عبد العزيز خليفة**. جامعة القاهرة: كلية الآداب ببنى سويف، قسم الكتبات والمعلومات، (أطروحة ماجستير غير منشورة ٢٠٠٣).

المقدم فى سطور:

محمد فتحى عبد الهادى

أستاذ المكتبات والمعلومات بكلية الآداب جامعة القاهرة، له خبرات مهنية وعلمية عديدة؛ فهو رئيس تحرير مجلة المكتبات والمعلومات العربية (الرياض) ومجلة الاتجاهات الحديثة فى المكتبات والمعلومات (القاهرة)، ومستشار دار الكتب المصرية للشئون العلمية والفنية، وعضو مجلس إدارة الجمعية المصرية للمكتبات والمعلومات، وقد عمل أستاذًا زائرًا بالعديد من الجامعات العربية، وأشرف على أكثر من مائة رسالة للماجستير والدكتوراه، وحصل على الجائزة التقديرية لجامعة القاهرة للعلوم الاجتماعية وجائزة الدولة للتفوق فى العلوم الاجتماعية.

له مؤلفات عديدة منها:

الإنتاج الفكرى العربى فى مجال المكتبات والمعلومات، دائرة المعارف الدولية لعلم المعلومات والمكتبات (ترجمة وتحرير)، المعلومات وتكنولوجيا المعلومات، البحث ومناهجه فى علم المكتبات والمعلومات، مجتمع المعلومات بين النظرية والتطبيق.

المراجعة اللغوية: **د. حسام عبد العزيز**

الإشراف الفني: **إنجـــى جــورج**

